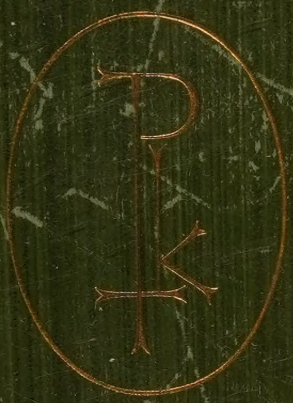


Discarded by
Dartmouth College Librar

PROPYLÄEN–KUNSTGESCHICHTE

V

DIE KUNST DES ISLAM

VON

HEINRICH GLÜCK

UND

ERNST DIEZ

IM PROPYLÄEN-VERLAG ZU BERLIN 1925

Discarded by
Dartmouth College Library

728
g G522k

MAR 10 1928
233171
Fine arts

ALLE RECHTE VORBEHALTEN
COPYRIGHT 1925 BY PROPYLÄEN-VERLAG, G. M. B. H., IN BERLIN
IM ULLSTEINHAUS, BERLIN

DARTMOUTH
COLLEGE
LIBRARY

INHALTSVERZEICHNIS

A. EINLEITUNG. Von Heinrich Glück 9

B. VORAUSSETZUNGEN UND ANFÄNGE. Von Heinrich Glück 14

C. DIE BAUKUNST DER ARABISCHEN UND TÜRKISCHEN LÄNDER. Von Heinrich Glück 19

1. Die Frühzeit 21

a) Omaijaden 21

b) Abbasiden 24

2. Ägypten und Syrien 27

a) Tuluniden und Fatimiden 27

b) Eijubiden 30

c) Mamluken 31

Turkomanische Mamluken 31

Tscherkessische Mamluken 34

d) Osmanen 36

3. Maghrib und Spanien 37

4. Kleinasien, Armenien und europäische Türkei 41

a) Seldschuken und andere mitteltürkische Dynastien 41

b) Osmanen 44

D. DIE BAUKUNST DER PERSISCHEN LÄNDER UND INDIENS. Von Ernst Diez 51

1. Persien, Westturkestan und Afghanistan 53

2. Indien 62

E. DAS ISLAMISCHE KUNSTGEWERBE. Von Ernst Diez 69

1. Allgemeines 71

2. Die Stoffe 73

3. Die Teppiche 74

4. Keramik 79

5. Glas und Kristall 84

6. Metallkunst 85

7. Holz, Elfenbein und Stuck 88

F. BUCHKUNST UND MINIATURMALEREI. Von Heinrich Glück . . . 91

G. TEXTABBILDUNGEN UND KARTEN 101

H. ABBILDUNGEN 113
1. Die vorislamischen Voraussetzungen. Achämeniden, Parther, Sasaniden, Araber 113
2. Die Baukunst der islamischen Frühzeit in Arabien, Syrien, Ägypten und Mesopotamien. Omaijaden, Abbasiden 135
3. Die Baukunst der Tuluniden, Fatimiden und Eijubiden in Ägypten und Syrien 149
4. Die Baukunst der Mamluken in Ägypten und Syrien. Turkomanische Mamluken, tscherkessische Mamluken 165
5. Die Baukunst im Maghrib und in Spanien 191
6. Die Baukunst der Seldschuken und anderer mitteltürkischer Dynastien in Armenien, Kleinasien, Azerbaidschan und Mesopotamien 219
7. Die Baukunst der Osmanen in Kleinasien und in der europäischen Türkei (Konstantinopel, Balkan) 237
8. Die Baukunst in Persien, Westturkestan und Afghanistan 273
9. Die Baukunst in Indien 307
10. Das islamische Kunstgewerbe 353
a) Stoffe 355
b) Teppiche 373
c) Keramik 394
d) Glas und Kristall 423
e) Metallgerät 432
f) Waffen 454
g) Holz 467
h) Elfenbein 482
i) Stuck und Stein 489
k) Bucheinband, Schrift und Miniaturmalerei 494
I. KATALOG DER ABBILDUNGEN 525
K. TAFELVERZEICHNIS 600
L. REGISTER 601

EINLEITUNG
VORAUSSETZUNGEN UND ANFÄNGE

VON

HEINRICH GLÜCK

EINLEITUNG

Die islamische Kunst erscheint zunächst wie die christliche als keine einheitliche, insofern sie sich auf die verschiedensten Kulturgebiete erstreckt und von den verschiedensten Volkselementen getragen wird. Von diesen Volkselementen hat man zuerst das arabische, aus dem der Religionsstifter Mohammed hervorging, als das maßgebende und geradezu allein ausschlaggebende erkennen wollen, von ihm erhielt die islamische Kunst und Kultur zuerst ihren Namen. Allmählich hat man dann begonnen, den Persern die bestimmende Rolle zuzuteilen und diese als die Erben der altorientalischen Kultur, als die eigentlichen kulturellen Träger innerhalb der mohammedanischen Welt hinzustellen. Erst in letzter Zeit hat man auch den türkischen Völkern Gerechtigkeit widerfahren lassen und deren Bedeutung innerhalb der gesamten islamischen Kultur hervorgehoben. Bedenkt man weiter, wie bald nach der Flucht (Hedschra) Mohammeds aus Mekka im Jahre 622 n. Chr. (Beginn der islamischen Zeitrechnung) der Islam in wenigen Jahren die bedeutendsten Kulturgebiete der alten Welt, Syrien, Ägypten, Nordafrika, Sizilien und Spanien, erobert hatte, um in der Folge auch nach Indien, Kleinasien und schließlich nach Konstantinopel vorzudringen, so erscheinen die künstlerischen Voraussetzungen, auf denen die Eroberer bauten, derart vielseitig, daß schließlich nur die einheitliche Religion als verbindender Faktor gelten kann. Aber auch diese ist im wesentlichen in zwei Teile gespalten, indem sich von den Sunniten, die neben dem Koran auch die mündliche Überlieferung (Sunna) als Gesetz anerkennen, die Schiiten als national persische Richtung abtrennten.

Und doch läßt sich bei all den Differenzierungen von einer Einheitlichkeit islamischer Kultur und Kunst sprechen, die tiefer in einer natürlichen Gleichartigkeit und Zusammengehörigkeit der islamischen Welt begründet liegt. Weite Wüsten- und Steppengebiete dehnen sich vom äußersten afrikanischen Westen bis ins zentrale und östliche Asien hinein, von nomadischen Völkern bewohnt. Wie Inseln in diesem Wüstenmeer liegen die Kulturoasen, deren größere, an den mächtigen Strömen, den Meeresküsten oder in klimatisch begünstigten Hochlandzonen liegend, zu Trägern geschichtlichen Lebens werden. Es ist ihr historisches Schicksal, im Laufe der Jahrtausende immer wieder von den nach reicheren Lebensmöglichkeiten drängenden Wandervölkern in Besitz genommen zu werden, damit dann diese, altes Kulturgut übernehmend und mit neuem Geiste erfüllend, zu Herrschern oft ungeheurer Reiche werden, die dann, in sich zerfallend, wieder dem neuen Ansturm der Wüstenvölker erliegen. Der ungeheure Kontrast zwischen Wüste

und Oase und der meist unvermittelte Übergang vom Nomadentum zur Kulturmacht ist für das Wesen der islamischen Kunst in mancher Hinsicht entscheidend. Denn dadurch, daß die Eroberer unvermittelt vor die Aufgabe gestellt werden, ihre Macht auch äußerlich repräsentativ in Erscheinung treten zu lassen, sind sie in Ermangelung einer eigenen Überlieferung an höheren Kulturgütern gezwungen, solche einerseits aus der Überlieferung der eroberten Kulturgebiete zu übernehmen oder den Mangel durch Berufung von Künstlern und Werkleuten aus benachbarten und fremden Kulturen wettzumachen. Führt letzteres zu einer merkwürdig vereinheitlichenden Internationalität in der Aufnahme und Verbreitung von Kunstformen, so fördert ersteres die Erscheinung, daß wie fast nirgends sonst ein konstantes Festhalten an bestimmten Motiven und Kunstformen durch Jahrhunderte hindurch festzustellen ist. Mehr noch liegt aber der Grund hierfür darin, daß die Eroberer durchaus nicht ohne allen eigenen künstlerischen oder wenigstens kunsthandwerklichen Besitz ins historisch kulturelle Leben treten. Gerade bei den unhistorischen oder „primitiven" Völkern ist an die aus den unwandelbaren Lebensnotwendigkeiten herauswachsenden handwerklichen Techniken, Sitten und Gebräuche ein durch Jahrhunderte und Jahrtausende währendes Festhalten an bestimmten Formen und Motiven geknüpft, die immer wieder aufs neue innerhalb der Oasenkulturen in Erscheinung treten können, so oft ein erneuter Vorstoß der Nomadenvölker stattfindet. Daneben ist besonders in den vorderasiatischen (iranischen) Hochlandgebieten noch mit einheimischen seßhaften Volksschichten zu rechnen, die durch Jahrtausende ihre volkstümlichen und den Naturverhältnissen angepaßten Wohn- und zwecklichen Kunstformen beibehalten haben, die dann von ihnen selbst, wenn sie zeitweise ins historische Leben eintreten, oder von den nomadischen Eroberern übernommen und repräsentativ ausgestaltet werden. So sollte etwa die Geschichte des islamischen Teppichs nicht als ein innerhalb der Oasenkulturen von Dynastie zu Dynastie sich vollziehender ununterbrochener Ablauf geschildert, seine Entstehung nicht bei Sassaniden, Achämeniden oder in den altorientalischen Kulturen gesucht werden, wo doch im Nomadenteppich eine immer gleichbleibende und immer aufs neue wirksam werdende Wurzel vorliegt, so sollten die islamischen Bautypen grundsätzlich aus ihren primitiven Voraussetzungen untersucht werden, um an ihnen übernommenes historisches Gut zu trennen, so sollte überhaupt die islamische Kunst wie keine andere zunächst aus ihren nomadischen und volkstümlichen Wurzeln zu verstehen gesucht werden, zu denen erst in zweiter Linie die differenzierenden Übernahmen aus den historischen Hochkulturen hinzukommen.

Bei der üblichen Geschichtsauffassung, daß Historisches nur wieder aus Historischem entstehen könne, ist man heute freilich geneigt, den beiden Nomadenvölkern, die an der Entstehung und Ausbreitung des Islams den eigentlichsten Anteil haben, Arabern und Türken, jedwede künstlerische Schöpferkraft abzusprechen, so daß nur die Perser als zeitweise Träger einer vorislamischen

Kultur in Betracht zu kommen scheinen. Und doch ist es gerade der nomadische Geist, der die islamische Kunst als Einheit von allen anderen Kunstkreisen unterscheidet, der immer auch noch dann nachwirkt, wenn die betreffenden Stämme längst seßhaft geworden sind. Wie der Wüsten- und Steppenbewohner nicht durch sein persönliches Eingreifen der Natur das Lebensnötige entlockt, sondern auf das angewiesen ist, was die Natur von heute auf morgen seinen Herden bietet, und sich so dem Schicksal unterworfen fühlt, wie der daraus entspringende Glaube an das Vorbestimmte, das Verhältnis von Gott und Mensch, von Herrscher und Masse den Gedanken an die persönliche Freiheit des Einzelnen und den Kampf gegen das Schicksal ausschaltet, so entbehren islamische Kunstwerke des persönlichen, aus dem Mitleben des einzelnen Künstlers sich ergebenden Stimmungsgehaltes, es fehlt jede Dramatik, es fehlt überhaupt der Kult der Künstlerpersönlichkeit im Sinne eines Neuschöpfers oder subjektiven Gestalters der Umwelt. Da es dort einen Gegensatz zwischen dem Ich und der übrigen Schöpfung nicht gibt, sondern beides gleichermaßen dem Unpersönlichen, Objektiven (Gott, Kismet) untersteht, spielt sich das Ich nicht als Schöpfer auf, unterwirft sich vielmehr einem abstrakten, überpersönlichen Gesetze, das künstlerisch in einer strengen Gebundenheit an materialtechnische Voraussetzungen, in geometrischer statt organischer Komposition und in der Scheu vor gestaltlicher Individualisierung zum Ausdruck kommt. Das erklärt die hohe Bedeutung, die innerhalb der islamischen Kunst dem Ornament zukommt. Damit ist aber die Anwendung des Figürlichen nicht ausgeschlossen. Doch hat dieses nicht den Sinn der Wiedergabe oder Nachschöpfung individueller Wirklichkeiten. So werden etwa das Wasser, die Palme, der Granatstrauch, Pflanzen und Tiere und im weiteren Sinne auch Kampf und Jagd als die dem Wüstenbewohner Nahrung und Leben spendenden Dinge und Tätigkeiten zum Symbol des Lebens überhaupt, ihre Darstellung bedeutet zunächst nicht die Wiedergabe bestimmter Individuen oder Vorgänge, sie werden zu typisch wiederkehrenden Zeichen. Und so ist auch der Mensch selbst nur typisches Zeichen, allem anderen Geschaffenen gleichgeordnet. Erst in der Beschaulichkeit der Oase werden die Kräfte frei, die ein Vertiefen in die Schönheit der äußeren Erscheinung und ein Bezugnehmen auf bestimmte Geschehnisse ermöglichen. Doch tritt auch da kaum eine nähere als gattungsmäßige Individualisierung ein, Mensch und Umgebung bleiben gleichgeordnet und auch im Bilde überpersönlichen Gesetzen unterstellt. Nie aber wird dieses Überpersönliche, Gott oder Schicksal, selbst in gestaltliche Form gebracht. Der abstrakte Geist der Wüste bleibt selbst in der blühendsten Bildhaftigkeit der Oasenkunst irgendwie wirksam.

So atmet auch die islamische Baukunst die Weite und Unbegrenztheit der Wüste, der Hof, die offene Halle oder richtungslose Weiträumigkeit sind bestimmende Elemente, die dem Begriff der Architektur einen ganz anderen Sinn verleihen als den uns gewohnten körperlicher oder räumlicher Begrenztheit und individueller Abgeschlossenheit.

Von den Völkern, die an der Schaffung und als Träger islamischer Kunst beteiligt erscheinen, sind es also in erster Linie Araber und Türken, die das Wesen islamischer Kunst als nomadischen Wurzeln entwachsend bestimmen. Deren volkliche Eigenart nach ihrer künstlerischen Betätigung zu scheiden, ist kaum versucht worden. Die Gemeinsamkeit nomadischen Geistes läßt auf den ersten Blick alles Differenzierende zurücktreten. Wir müssen uns aber hüten, die Verschiedenheiten in dem zu sehen, was diese Völker in den verschiedenen Ländern ihrer Verbreitung an fremdem Kunstgut aufnahmen. Vielmehr ist es die Art, wie dieses Aufgenommene jeweils verwendet und umgestaltet wurde, die den Geist dieser Völker erkennen läßt. Es mag schon hier vorweggenommen werden, daß das arabische Volkselement Unbegrenztheit und Richtungslosigkeit in viel freierer Weise (durch orthogonale, aber in Proportionen und Zahl nicht gebundene Aneinanderreihung gleichartiger Teile) vollzieht als das türkische, dessen Unendlichkeitsgedanke sich immer in den Formen abstrakter, kubisch-geometrischer Gesetzmäßigkeit ausdrückt. Beiden Völkern ist der Sinn für das Konstruktive, den man ihnen vom europäischen Wertungsstandpunkte gern abspricht, durchaus nicht fremd, doch ist die Konstruktion nie Selbstzweck, wird durch Vermeidung tektonischer Wirkungen verschleiert, während der geometrische Geist der Türken alles Kräftespiel in die übertektonischen Formen klarer Körper und Raumkristalle bindet. — Soweit das mongolische Element im Islam eine Rolle spielt, kommt noch der Hang zur Phantastik, zu barocker Bewegtheit und bunter Farbigkeit hinzu.

Gegenüber den aus ungeschichtlichen Lebensformen aufsteigenden nomadischen Völkern sind die Perser diejenigen, welche die zeitlich historische Brücke von den altorientalischen Kulturen zu jenen geschichtlichen Erscheinungen bilden, die in Vorderasien die kulturellen Voraussetzungen für den Islam gaben*. Mit der Einnahme Babylons im Jahre 532 durch Cyrus hatte das persische Geschlecht der Achämeniden das Erbe der altorientalischen Weltreiche angetreten. Gleichwohl läßt ihre Kunst bereits jenen eigenen, stärker auf die sinnliche Erscheinung gerichteten Geist erkennen, mit dem der Sinn für konstruktives Wachstum, blühende Farbigkeit und dekorative Schönheit Hand in Hand geht und später auch im Islam Geltung behält. In den Residenzen Susa und Persepolis zeigen die Reste der auf großen Terrassen errichteten Königshallen (Abb. 116a) den aus bodenständigen Primitivformen monumentalisierten Typus des Apadana, eines Saales mit Vorhalle und Ecktürmen, wie sie in grundsätzlich ähnlicher Form bereits im Hilani der Hettiter und Assyrer vorlag. Die in den lebenden Fels gemeißelten Königsgräber (Abb. 116b) bilden die Fassaden dieser Paläste nach und ergeben eine Vorstellung von deren ursprünglicher Balkenkonstruktion. Gegenüber den

* Da die von Herrn Dr. Walter Andrae bereits für den Band II (Kunst des alten Orients) zusammengestellten Tafeln über achämenidische und parthische Kunst mit dem zugehörigen Text dort nicht mehr untergebracht werden konnten, wurden sie hier nach Maßgabe des für den Islam in Betracht kommenden Zusammenhanges benützt und verarbeitet. Vgl. Schlußwort zu Band II.

altorientalischen Kulturen ist hier die Säule ein Hauptelement geworden, dessen struktive Bedeutung sich mit einer fast überreichen Dekoration von Glocken, Voluten, Blattüberfällen und Stierkonsolen paart (Abb. 115, 118b). Als steinerne Monumentalisierungen vorderasiatischer primitiver Gebäudeformen sind auch die freistehenden Kulttürme (Abb. 120a) oder das sogenannte Grab des Cyrus in Pasargadä (Abb. 120b) mit seinem an den griechischen Tempel gemahnenden Giebeldach anzusprechen. Doch ist das Eigene vielfach auch mit Motiven der alten Hochkulturen untermischt, denn auch hier war der ziemlich plötzliche Aufstieg des Volkes auf fremdes Kulturgut angewiesen: Der große Torbau des Xerxes (Abb. 118a) übernimmt den Schmuck der geflügelten Stierlöwen von assyrischen Vorbildern. Die Bekrönungen der von den Ziegelmauern stehengebliebenen Tür- und Fenstergewände des Dariuspalastes zeigen ägyptische Formen (Abb. 117b). In altorientalischen Bahnen geht zum Teil auch die in Stein oder farbig glasierten Ziegeln ausgeführte Reliefplastik, soweit sie die in Streifenform angeordneten feierlichen Aufzüge der Könige (Abb. 117a), symbolische Tierkämpfe (Abb. 117c, 119), Göttersinnbilder oder Schmuckmotive zum Gegenstand hat. In ihrer stärkeren, wenigstens innerhalb der einzelnen Körperglieder auf einen organischen Zusammenhang bedachten Modellierung kommt aber wieder einerseits das freiere Naturgefühl, in der ornamentalen Auswertung der Fiederungen und Behaarungen, sowie in dem linear umgrenzenden Schwung in den einzelnen Körperpartien und den Gesamtgruppen, andererseits aber die abstrakt-dekorative Eleganz des Persischen zum Ausdruck. Solche Momente sind es, die auch im Islam den persischen Volksgeist immer wieder erkennen lassen. Mit der Zertrümmerung des Perserreiches durch Alexander den Großen und durch die vier Jahrhunderte währende Fremdherrschaft unter den Parthern (s. unten) waren die Perser politisch wie kulturell freilich zunächst ausgeschaltet, um erst mit der Dynastie der Sasaniden (s. unten) eine Renaissance zu erleben, die sowohl den Arabern als auch den Türken im Zeichen des Islam als kulturelle Grundlage dienen konnte.

Diese drei volklichen Kräfte, das Arabische, Türkische und Persische, erfahren innerhalb des Islam schon durch ihre mannigfache Mischung untereinander sowie durch die Aufnahme der fremden Elemente freilich vielfache Differenzierungen, so daß es oft schwerfällt, die Kunstdenkmäler ihrer Volkszugehörigkeit nach zu sondern. Eine Aufteilung des Stoffes nach seiner volklichen Zugehörigkeit würde deshalb zu Unklarheiten und Komplizierungen führen. Wir wählten deshalb eine im wesentlichen geographische Einteilung, die der Völkerverteilung und dem zeitlichen Gesamtablauf möglichst entspricht, wobei allerdings der geschlossenen Vorführung der einzelnen Lokale zuliebe ein Vorgreifen und Verweisen auf spätere Abschnitte nicht zu umgehen war. Dies gilt im besonderen für die Architektur als die am stärksten bodengebundene Kunstgattung, während bei Malerei und Kleinkunst zeitliche und lokale Durchführung praktisch leichter gegeben war.

VORAUSSETZUNGEN UND ANFÄNGE

Im Laufe von wenigen Jahren nach dem Tode Mohammeds (632) hatten die Araber ein Reich von ungeheurer Ausdehnung erobert. Syrien, das Zweistromland, Persien, Afghanistan und Teile Transozeaniens und Indiens waren im Osten, Ägypten und Nordafrika und bald auch Spanien waren im Westen in ihrer Hand. Im Mittelmeer hatte das byzantinische Reich etwa die Hälfte seines Besitzstandes eingebüßt, im Osten war das mächtige Reich der persischen Sasaniden zu Fall gebracht. In uralten Kulturgebieten faßte das unstete Wüstenvolk festen Fuß.

Gegenüber dem, was die Araber in den eroberten Gebieten an materiellen und Kunstgütern vorfanden, war das, was sie selbst mitbrachten, freilich soviel wie nichts, und es kann nicht wundernehmen, wenn sie zuerst sich bereits bestehender Gotteshäuser für ihre Zwecke bedienten oder, wie in Damaskus, das christliche Hauptheiligtum zur Hälfte für sich in Anspruch nahmen oder aber die sasanidische Audienzhalle des Weißen Schlosses in Ktesiphon zum Freitagsgebet benutzten. Und doch waren die Araber nicht ganz mit leeren Händen gekommen. Im Jemen blühte schon seit alten Zeiten eine hohe städtische Kultur (Königin von Saba) und in den Jahrhunderten um Christi Geburt drangen arabische Stämme nach dem Norden der Halbinsel und gegen das Zweistromland, um vor allem in den Gebieten östlich des Jordan (Hauran) und in Ostsyrien seßhaft zu werden. In den ersten christlichen Jahrhunderten sehen wir dort im Kampf mit der hellenistischen Säulenarchitektur (Basilika) eine Baukunst entstehen, deren Charakter durch die parallele Aneinanderreihung steinerner Bogen auf Pfeilern als Trägern steinerner Flachdecken bestimmt wird (Abb. 132). Das hier zum erstenmal großzügig ausgebildete Moment des Bogens, das auch im parthischen Hatra oder am Tak Eiwan (s. unten) in gleicher Weise verwendet wird (Abb. 127a) und schon in den christlich-syrischen Bauten mit der hellenistischen Säule verbunden wurde, bleibt in der Folge ein Hauptelement islamischer Baukunst. Aber auch in der Art der Aneinanderreihung der einzelnen Elemente, die es gestattet, den Raum durch eine beliebig oftmalige Wiederholung endlos zu vergrößern, tritt bereits ein Zug zur Weiträumigkeit und zur Richtungslosigkeit des Baukörpers zutage. Beides kommt in noch reinerem Maße in der Verwendung des ungedeckten Hofes zur Geltung, der für die an den unbegrenzten Freiraum der Wüste Gewöhnten auch im primitiven Hausbau den geschlossenen Innenraum an Bedeutung überragt. Der Hof als Versammlungsraum und die gedeckte Halle bildeten auch die Elemente der ersten islamischen Moscheen, wie es schon aus einem Bericht über die Erbauung der Moschee in Kufa im Jahre

17 d. H. ersichtlich ist. Alte primitive Gepflogenheiten, die vielleicht schon in südarabischen Tempelanlagen zur typischen Form geworden waren, wurden hier zunächst mit primitiven Mitteln fortgeführt, vielfach, während der ersten Zeit des Bewegungskrieges der islamischen Scharen, wohl überhaupt ohne die Absicht dauernden Bestandes, wie bei der ersten Moschee von Basra, die aus Rohr errichtet war. Erst die dauernde Berührung mit der Kultur der eroberten Gebiete führte dazu, vorgefundene Kunstelemente in dem einmal gegebenen Schema zu verwerten, wie etwa die ursprünglichen Palmstammstützen der Hallen durch Säulen aus antiken oder christlichen Gebäuden zu ersetzen. Künstlerische, ja selbst kultliche Vorschriften waren für den Kultbau nicht gegeben bis auf ein Moment, die in der Folge durch eine Nische (Mihrab) gekennzeichnete Kiblah, das heißt die Richtung des Gebetes, die schon Mohammed gegen das bereits vorislamische Heiligtum, die Kaaba in Mekka (Abb. 137) verlegte. Dazu trat bald auch der Mimbar, die Kanzel, als ein feststehendes Element. In ihren bleibenden Grundelementen war die Hofmoschee aus arabischem Geiste geboren.

Aber auch was sonst von Erzeugnissen seßhafter arabischer Stämme aus vorislamischer Zeit bekannt ist, läßt einen Geist erkennen, der späterhin fruchtbar wurde. Die kultlichen Bronze- und Steintafeln der Sabäer (Abb. 133 a, b) zeigen trotz manchen aus altorientalischer oder hellenistischer Überlieferung stammenden Motiven eine höchst eigentümliche formale Durchbildung. Man erkennt eine strenge Gesetzmäßigkeit in der Flächenfüllung, der jede Einzelheit mit gleicher Wirkung unterstellt ist. In strenger Bindung an das Gesetz des Flachreliefs werden organische Gestalten nie zur bloßen Nachbildung und Verkörperung natürlicher Wesen, sondern erhalten als Symbole magischen Wert wie die Schriftzeichen. Rahmungen sind — soweit sich nicht hellenistische Einflüsse melden — keine umgrenzende oder beschränkende Zutat, sondern sind, mit den Füllungen in gleicher Ebene liegend, wie diese nur ein Teil der an sich neutralen, als Unbegrenztes denkbaren Fläche. Diesem Geiste folgt auch die islamisch-arabische Dekorationskunst, wie sie auf arabischem Boden selbst greifbar wird, aber erst in Verbindung mit persischem Geiste zu dem wird, was wir „Arabeske" nennen (s. unten). In frühen islamischen Inschrifttafeln (Abb. 133 c) bleibt die formale arabische Überlieferung deutlich greifbar.

Bei allem, was die Araber bei ihren Eroberungszügen an fremdem Gut aufnahmen, darf also nicht vergessen werden, daß der Geist, der eine Weltreligion geschaffen hat, auch schon in vorislamischer Zeit künstlerisch zur Wirkung kam und eine eigenartige Ausprägung erkennen läßt. Was sie aber in den eroberten Gebieten bereits an künstlerischen Gütern vorfanden, um diesem Geiste angepaßt zu werden, das läßt sich im allgemeinen in zwei große Gruppen teilen. Im Westen standen die Mittelmeerländer noch im Banne des Hellenismus, dessen individualistische, vom organisch Körperhaften ausgehende und auf die Sinne wirkende Kunstüberlieferung freilich im Gefolge des Christentums bereits von orientalischer Weltabgekehrtheit in stärkstem Maße durchsetzt war. Im Osten aber wurde nach dem Siegeszuge Alexanders des Großen

der eingedrungene Hellenismus schon unter den Diadochen immer mehr von der orientalischen Reaktion erfaßt. Seleukia als Nachfolgerin des alten Babylon und Vorläuferin des sasanidischen Ktesiphon und des islamischen Bagdad, war die Zentrale seleukidischer Kultur, von der bisher freilich noch wenig bekannt ist. Wie schon damals vom Süden her die Araber, so waren vom Osten her die nomadischen Parther vorgestoßen und hatten die Dynastie der Arsakiden (250 v. bis 226 n. Chr.) gegründet. Mit ihnen traten, von hellenistischen untermischt, neue Elemente auf, die späterhin in der islamischen Kunst von Bedeutung werden sollten. Neben dem Quaderbau des Taq-i-Girra (Abb. 121) erscheint als wichtigstes Baudenkmal der Palast von Hatra (Abb. 122—125). In beiden tritt die Tonnenwölbung in der Form des Iwan (oder arabisch Liwan), einer tiefrechteckigen, nach vorne offenen Halle, zum erstenmal in monumentaler Gestaltung auf. Auch in Hatra kommt dem freiräumigen Hofe (Abb. 122a) überragende Bedeutung zu, und hier wie andernorts zeigt die figürliche und ornamentale Stein- und Stuckplastik den auch in den Münzbildern dieser Zeit verfolgbaren Übergang von der plastisch-naturalistischen Durchbildung des Hellenismus zu einer naturfernen Flachbildnerei, deren Prinzipien denen der arabischen Skulpturen ähnlich sind (Abb. 124—126, 127b, c, d).

Freilich hat in der Folge die Großplastik der Sasaniden, mit denen nach den Parthern wieder ein einheimisch persisches Herrschergeschlecht ein letztes vorislamisches Großreich gründete, wieder starke hellenistische Einschläge aufgenommen, deren Quelle zum guten Teil aus dem iranischen Osten geflossen sein mag, wo dem Hellenismus in Baktrien und Gandhara noch ein längeres, von fremden (indischen) Elementen untermischtes Fortleben beschieden war. Doch zeigen neben den monumentalen Felsreliefs (Abb. 116b, rechts unten), die im Islam nur eine ganz vereinzelte späte Fortsetzung gefunden haben (Reliefs des Fath Ali Schah in Rai und im Taq-i-bustan um 1820), die Jagdreliefs in einer der Grotten von Tak-i-bostan (Abb 130) nicht nur in dem im Islam immer wiederholten Gegenstande der Jagd, sondern auch in der flächenhaft dekorativen Übereinanderordnung der im räumlichen Hintereinander gedachten Figuren das späterhin typische Prinzip islamischer Darstellungskunst. Vor allem aber sind in der hoch ausgebildeten sasanidischen Metallkunst, in Silberschüsseln (Abb. 432/3a) und Krügen, viele Motive und Kompositionsprinzipien der islamischen Toreutik (vgl. Abb. 433b) vorweggenommen. Dasselbe gilt von der hochentwickelten Seidenindustrie und Teppichkunst der Sasaniden, von denen wir uns teils durch Nachbildungen an den Denkmälern selbst (Abb. 131), teils durch historische Nachrichten ein Bild machen können. Allerdings ist zu bedenken, daß die Übereinstimmungen zwischen den vorislamischen und islamischen Metall- und Textilerzeugnissen nicht immer im Sinne unmittelbarer Überlieferung von Hochkultur zu Hochkultur zu erklären sind. Sind doch zum Teil diese Techniken selbst ein durch Jahrtausende fortgeerbtes Gut der Nomadenvölker, die den orientalischen Hochkulturen immer wieder zur Grundlage dienen, und weisen doch viele der

in ihnen vererbten Motive, wie die Jagdszenen, die Fabeltiere und symbolische Zeichen auf die Gebräuche und den Kulturzustand von Völkern mit unverbildeter Phantasie und naivem Erfindungsreichtum, wie er in Hochkulturen nur in den künstlichen Formen hieratischer Erstarrung fortlebt.

Was die architektonischen Voraussetzungen der Sasanidenkultur für den Islam anlangt, so tritt uns als auffallendstes Motiv neben der schon von den Parthern monumental gebrauchten Iwanhalle (Tak-i-Kisra, Abb. 128a) die Kuppel entgegen, die aus quadratischem Grundriß durch ins Achteck überleitende Ecknischen (Trompen) vermittelt wird (Palast von Sarvistan, Abb. 128b, 129). Auch hierin handelt es sich um die Monumentalisierung einer besonders in Churasan heimischen Primitivform, deren uralter und bis heute lebender Bestand bereits durch assyrische Reliefdarstellungen belegt wird. Als eine andere derartige Monumentalisierung tritt uns im rückwärtigen Teile des Palastes von Firuz-Abad (Textabb. 1, S. 103) der von Raumzellen umgebene vierseitige Hof entgegen, in dessen Hauptachse sich je ein Iwan öffnet. Wenn diese Anlage später wieder in dem islamischen Medresentypus (s. unten) wiederkehrt, so muß auch hier nicht an eine Übernahme aus sasanidischer Überlieferung gedacht werden, da dieses Schema als volkstümliche Hausform in Persien gang und gäbe ist und in den verschiedenen Blütezeiten zu selbständigen Monumentalisierungen geführt haben konnte. Dasselbe gilt auch für den vorderen Teil der sasanidischen Palastanlagen (Abb. 131a), dessen Schema, der mittleren, nach vorne geöffneten Halle mit Seitenflügeln und dahinterliegendem Saalbau, einem in den vorderasiatischen Gebirgsländern ebenfalls bodenständigen Haustypus angehört, der in verschiedener formaler Durchbildung schon von Hettitern und Assyrern (als Hilani), von den Achämeniden (als Apadana) und im Islam in den wie bei den Sasaniden gewölbten Torbauten der persischen Moscheen, aber auch, wie im Altertum ungewölbt, in den Pavillonbauten der Sefewidenzeit (s. unten) erneute Aufnahme in die Monumentalarchitektur fand.

Solche Voraussetzungen, auf welche der Islam bei seiner Ausbreitung stieß, erhalten ein besonderes Interesse in jenen Grenzgebieten, in denen die Mittelmeerkultur mit der orientalischen zusammenstieß. Als ein solcher östlich gelegener Punkt wurde bereits Hatra erwähnt. Eine analoge Erscheinung, die zwar mehrfach schon in die islamische Zeit selbst gesetzt wird, ihrem ornamentalen Stilcharakter nach aber in eine wesentlich frühere Periode weist, ist das Wüstenschloß Mschatta, dessen reichgeschmückte Fassade nach Berlin übertragen wurde (Abb. 134, Taf. I). Wie der Grundriß (Textabb. 2, S. 103) einerseits westliche, anderseits östliche, im Islam fortgeführte Elemente erkennenläßt, so sind in der prunkvollen Dekoration der Schauseite rein hellenistische Motive und Stilmerkmale mit orientalischen zu einer wunderbaren Einheit verschmolzen, in der bereits die Grundzüge der islamischen Arabeskenornamentik zu erkennen sind.

DIE BAUKUNST DER ARABISCHEN UND TÜRKISCHEN LÄNDER

VON

HEINRICH GLÜCK

DIE FRÜHZEIT

1. OMAIJADEN (661—750)

Mit der Gründung der ersten islamischen Dynastie der Omaijaden in Damaskus (661—750) waren die Eroberer wie mit einem Schlage vor die Aufgabe gestellt, ihre Herrschaft zu inszenieren, Kultbauten und Paläste zu errichten und sich wie die früheren Kulturen, deren Kunstdenkmäler noch aufrecht standen und deren geistige Errungenschaften noch weiterlebten, mit geistigen und materiellen Gütern zu umgeben. Ihre Macht umfaßte außer Syrien auch Ägypten, Mesopotamien und Persien.

Damaskus als Residenz, und Jerusalem als die nach Mekka für die Mohammedaner wie für Christen und Juden besonders heilige Stätte, wurden von den Omaijaden besonders mit Bauwerken bedacht. Die von Omar noch zur Hälfte den Christen belassene große Johanneskirche von Damaskus wurde von diesen schon im ersten Jahre der Regierung Walids (705) den Mohammedanern gegen reichliche Entschädigung abgetreten und von dem Kalifen zur Moschee umgebaut (Abb. 138, 139 und Textabb. 3, S. 103). Inder, Perser, Westafrikaner und Byzantiner wurden zu dem Werke berufen, also gleichsam die Kunst der ganzen Welt bei Beibehaltung christlichen Bestandes in Anspruch genommen. Die dreischiffige Anlage weist noch auf die alte basilikale Form, der vielleicht auch die Überhöhung durch je eine zweite kleinere Arkadenreihe angehörte. Durch die Einschaltung eines überkuppelten Transeptes und Vorlage eines Hofes nach Norden wurde aber die basilikale Längsrichtung zur Querrichtung und die Gesamtanlage dem bereits üblichen Schema der Hofmoschee mit offener Halle angepaßt. Die über dem Transept errichtete erste Kuppel des Kalifen Walid stürzte wahrscheinlich beim ersten Brande 1069 ein. Offenbar hatte sie bereits die in den sasanidischen Palästen geläufige Form auf quadratischem Grundriß mit Trompenüberleitung. Erst in der Abbasidenzeit erhielt das Transept drei Kuppeln, von denen die beiden seitlichen (aus Stuck) außen nicht sichtbar waren. Nach dem Brande im Jahre 1400 entstand dann die Kuppel, der die heutige nach einem abermaligen Brande 1893 nachgebildet ist. Von der prächtigen Ausstattung mit farbigem Marmorbelag an den Wänden und Mosaiken in den Wölbungen, für die Walid byzantinische Arbeiter berufen hatte, sind nach dem letzten Brande nur geringe Reste übriggeblieben. Als eine offenbar lokale Anregung tritt hier zu dem Moscheekörper das Minaret. Wahrscheinlich sind die beiden südlichen, auf antiker Grundlage errichteten und später erneuerten Ecktürme ihrem Ursprunge nach christlich, während das über dem nördlichen Hofeingang errichtete Minaret von Walid stammt.

Ihre einfache prismatische Form folgt dem schon in den christlichen Bauten Syriens ausgebildeten Kirchturmtypus, wie er auch in der Omarmoschee in Bosra (Hauran) und in Ramleh (Palästina, 1318 umgebaut, Abb. 161) bereits in der frühesten islamischen Zeit übernommen wurde und im 10. Jahrhundert monumental in der großen Moschee von Aleppo vertreten ist (Abb. 160). So erscheint die große Moschee in Damaskus als eine Zusammenziehung lokaler, westlicher und östlicher Kunstelemente mit Zugrundelegung des arabischen Schemas von Hof und Halle. Dieses allgemeine Schema ist mit der Einführung des Transeptes freilich durch das den Arabern a priori nicht geläufige Motiv der Axialität modifiziert worden. Gleichwohl ist es bezeichnend, wie die auf die Kiblah zuführende Hauptachse durch die Breitenerstreckung der Halle und die Verschiebung des Nordtores in ihrer Wirkung fast aufgehoben wird, wie denn auch dem Hauptmihrab durchaus nicht die zentralisierende Stellung des christlichen Altares zukommt, sondern durch Beifügung weiterer Gebetsnischen in der Kiblahwand gleichsam jedesmal eine neue Achse, der orthogonalen Reihung der Betenden entsprechend, gelegt wird.

In ähnlicher Weise wie in Damaskus wurde auch in der Aksa-Moschee auf dem alten Tempelplatz (Haram esch-Scherif, Tafel II) in Jerusalem eine justinianische Marienkirche als Grundlage benutzt, wobei sich wiederum in den mannigfachen Erweiterungen das Streben geltend macht, die eine Achsenrichtung der ursprünglichen basilikalen Anlage möglichst aufzuheben und den Bau nach allen Richtungen auszudehnen. Dieser Geist der Wüstenbewohner, der jeder räumlichen und richtungsmäßigen Beengung abgeneigt ist, kommt nicht weniger in dem Hauptheiligtum Jerusalems, dem Felsendom (nördlich der Aksa-Moschee), zum Ausdruck, trotzdem hier das völlig andere Bauschema des Zentralbaues verwendet wurde (Abb. 140). Auch dieses Schema hatte schon in christlicher Zeit in Syrien seine Vorläufer und mochte hier deshalb gewählt worden sein, weil der ausgehöhlte Fels, über dem der Bau errichtet wurde (Abb. 141a), den Mohammedanern als Ausgangspunkt der Himmelfahrt Mohammeds als heilig und als ein zweites Mekka und Zentrum der islamischen Welt galt. Der Kult wurde hier in omaijadischer Zeit durch das Umwandeln des Heiligtums vollzogen. Mag auch dementsprechend die Anlage einer auf vier Pfeilern und zwölf Säulen ruhenden (hölzernen) Zentralkuppel mit doppeltem Umgange an byzantinische Schemen anklingen, so ist die Anlehnung doch in der zwecklichen Idee begründet, bei der wie bei der Kaaba in Mekka (Abb. 137) die Zentralisierung der Richtungslosigkeit und Weite des Raumes nicht widerspricht, sie sogar geradezu zum Ausdruck bringt. Die auf Grund einer alten Nachricht aufgestellte Meinung, der Felsendom sei ursprünglich, wie der neben ihm stehende kleine Kettendom (Tafel II, links), eine offene Kuppelhalle gewesen und erst in abbassidischer Zeit ummauert worden, würde damit eine besondere Bedeutung erlangen. Von der alten Ausstattung des Inneren, bei der ebenfalls vorislamisches Säulenmaterial verwendet wurde, ist besonders der Mosaikschmuck der Bogenzwickel des Umganges zu erwähnen,

der, wie in Damaskus, wohl von byzantinischen Händen ausgeführt, seinen Motiven nach aber ganz in persischem Geiste gehalten ist (Abb. 141 b).

Auch an anderen Orten Syriens (Baalbek, Bosra, Hama, Homs) finden sich Moscheen, die zum Teil noch auf omaijadische Gründung zurückgehen und, vielfach auch aus vorislamischen Anlagen oder deren Resten errichtet, im wesentlichen den Typus des mit der offenen Stützenhalle verbundenen Hofes aufweisen. Das Moment der Wiederverwendung älterer Bauteile, besonders der Säulen und Kapitelle verschiedenster Art innerhalb ein und desselben Baues mag uns zunächst befremden. Doch darf hier nicht ein vielleicht noch vorhandenes handwerkliches Nichtkönnen und Mangel an Verständnis für die organische Einheitlichkeit eines Baues zur Geringschätzung verleiten; denn diese Einzelglieder sind im arabischen Geiste eben nicht als funktionelle Glieder eines begrenzten Organismus zu werten, sondern gleichsam als irreale Punkte eines geometrischen Systems, deren Realisierung, in welcher Form immer, völlig gleichgültig ist.

Diese Wiederverwendung älterer Bauglieder gilt in besonderem Maße auch für die älteste Moschee auf dem Boden Ägyptens, die im Jahre 21 d. H. (642 n. Chr.) von dem Feldherrn Amr in Fustat (Alt-Kairo) als primitive Halle erbaut und bereits 673 unter den Omaijaden und späterhin wiederholt im Sinne der Hofmoschee vergrößert wurde (Abb. 144). In ihrem heutigen Zustande zeigt sie, zum Teil noch aus altem, wenn auch vielleicht nicht ältestem Baubestand, über den Säulen den Spitzbogen als Träger der Decke, ein Motiv, das in seiner über die konstruktiven Bedingungen des Rundbogens hinausgehenden Form den Arabern besonders entsprechen mußte und seinen Ursprung in den Kragewölbungen der persich-indischen Grenzgebiete haben dürfte. Der in der Mitte des Hofes stehende Brunnen stammt zwar erst aus dem 18. Jahrhundert, zeigt aber jedenfalls einen seit ältesten Zeiten üblichen Brauch an, da mit dem Gebet immer vorhergehende Waschungen vorgeschrieben waren.

Auch beim omaijadischen Palastbau wird damit zu rechnen sein, daß die Überlieferungen der eroberten Gebiete von Bedeutung waren, um so mehr, als eine ausgebildete Zweckform dieser Art bei den Wüstenvölkern nicht vorauszusetzen ist. Immerhin ist bemerkenswert, daß die Wüste den Omaijaden noch so stark im Blute lag, daß sie ihre Schlösser mit Vorliebe in die Wüste hinaus bauten, wo sie auch ihre Söhne erziehen ließen. Diese „Badien" scheinen sich, wie das nur in gewölbten Substruktionen erhaltene Schloß Jezids II. Muwakkar oder El Charani, im wesentlichen an sasanidische Tradition angeschlossen zu haben. Von derartigen schon weit gegen Westen vorgeschobenen Anlagen ist nur das Badeschlößchen Kusseir Arma östlich vom Nordende des Toten Meeres nicht nur fast vollständig erhalten, sondern auch durch seine mit Inschriften versehenen Wand- und Deckenmalereien in das 8. Jahrhundert datiert (Abb. 142/3). Es gehört zu einer Reihe ähnlicher, vielleicht noch in die letzte vorislamische Zeit zurückreichender Bäderbauten des Ostjordanlandes, die in ihrer Aufteilung (großer Saal und mehrere Heißluftkammern) noch das römische, in christlicher Zeit in Syrien fortgeführte Schema aufweisen. Die

architektonischen Formen haben sich freilich verändert: Der kleine Hauptschwitzraum (im Bilde Mitte rechts) klingt mit seinen beiden apsidalen Ausbuchtungen zwar noch an eine übliche Form der römischen Caldarien an, zeigt aber durch seine über einem Mittelquadrat errichtete Kuppel das Motiv sasanidischer Paläste, dessen westliche Ausläufer auch schon an kleinen Bauten des christlichen Syrien zu finden sind; was den quadratischen, durch die hinzugefügten Apsidenräume freilich noch die hellenistische Längsrichtung aufweisenden Hauptsaal (im Bilde links) anlangt, so entspricht er ganz jener schon vorislamischen arabischen Konstruktionsweise, die durch parallel gestellte Bogen einen beliebig großen, aus gleichen Einheiten zusammengesetzten Gesamtraum erzielt (vgl. Seite 14); nur tritt hier bereits statt der früher üblichen Steinbalken die Tonnenwölbung als Decke über diesen Bogen auf, wie dies auch in der parthischen Palasthalle Tak-Eiwan-i-Kercha (Abb. 127a) der Fall war. So werden in Kusseir Amra westliche, östliche und in den ostsyrischen Gebieten bodenständig gewordene arabische Elemente zu einer merkwürdigen Einheit verschmolzen. Ähnliches gilt für den Gemäldeschmuck des Inneren, in dem Bade-, Genre- und Jagdszenen, die Lebensalter und der Zodiakus teils noch in stark hellenistischer Formgebung gegeben, teils aber, wie die meist der östlichen Fauna angehörenden Tierbilder (Abb. 143), in ein aus Rauten zusammengesetztes „Muster ohne Ende" eingespannt sind.

Die Kunst der Omaijaden zeigt also im wesentlichen noch ein Stadium, in dem das Sammeln verschiedenartigen fremden oder auf dem neu eroberten Boden vorhandenen Kunstgutes bezeichnend ist, so daß die eigene Leistung des arabischen Elementes heute vielfach völlig übersehen wird. Man wird sich aber vor Augen halten müssen, daß diese frühesten Baudenkmäler islamischer Kunst doch bereits ihre besonderen Züge aufweisen, daß es sich nicht bloß um ein beliebiges Zusammenfügen verschiedener Elemente handelt, sondern daß deren Kombination vielfach schon bestehende Richtlinien erkennen läßt.

2. ABBASIDEN (750—9. Jahrh. [1258])

Mit dem Verfall des Kalifates der Omaijaden schwang sich die Dynastie der Abbasiden, der Nachkommen Abbas', des Oheims Mohammeds, im Jahre 750 zur Macht auf, um bis in die Mitte des 9. Jahrhunderts die Gebiete des Omaijadenreiches ungeschmälert zu beherrschen. Al-Mansur (754—775) als der große rücksichtslose Sammler der mit dem Falle der Omaijaden zersplitterten Kräfte und Harun-al-Raschid (786—809) als der Wendepunkt glanzvoller Macht sind die berühmtesten Namen der Dynastie. Als Residenz wurde, in der Nähe des alten sasanidischen Ktesiphon, 762 Bagdad gegründet und damit der politische Schwerpunkt weiter nach dem Osten verlegt. Die Stadt wurde kreisförmig angelegt und in mehrere, durch Mauern getrennte Quartiere geteilt. Das Zentrum bildete der Palast des Herrschers. Schon Mansur erbaute

die Residenzmoschee aus Holzstützen, die von Harun und später nochmals von al-Mutadid im neuen Schmucke von Lapislazulieinlagen vergrößert wurde. Davon wie von den prächtigen Palastbauten ist nichts erhalten. Nur ein geringer Rest steht in Rakka von einer der großen Lagermoscheen, wie sie auch in Kufa, Kairo und sonst errichtet wurden. Als mit der zunehmenden Macht der Truppen und wiederholten Militäraufständen den Kalifen die Lage im Zentrum Bagdads zu unsicher wurde, gründeten sie nach mehrfacher Verlegung der Residenz in die nähere Umgebung der Stadt nördlich von Bagdad die neue Residenz Samarra, die wie ein von einem Orte zum andern verlegtes Zeltlager ebenso schnell erwuchs, als sie verging. Was hier in der kurzen Zeitspanne zwischen 836—883 entstand und durch die deutschen Ausgrabungen zutage gefördert wurde, läßt, trotzdem der Höhepunkt der Abbasidenmacht bereits überschritten war, noch immer die ganze Großzügigkeit ihrer Kunst erkennen. Die Hofmoschee, wie sie in Samarra in der großen Moschee des Mutawakkil (Abb. 145a, b) und in der Moschee Abu Dilif vertreten ist, hat bereits die Gestalt eines festen Typus, des von Arkadenreihen umgebenen rechteckigen Hofes mit größerer Anzahl der Stützenreihen an der Kiblahseite. In der Mitte des Hofes lag der Waschbrunnen. Die Umfassungsmauern sind festungsartig durch vorspringenden Rundtürme verstärkt. Vielleicht war es der Mangel an dem in den westlichen Ländern üblichen hellenistischen Säulenmaterial, der hier zur Einführung gemauerter Ziegelpfeiler als Stützen führte, auf denen das flache Dach lag. Doch lassen die Reste erkennen, daß die marmoriert bemalten Pfeiler der großen Moschee je vier eingebundene marmorne Säulchen aufwiesen, die, teils rund, teils achteckig, glockenförmige Basen und Kapitelle von persischer Art besaßen. Als ein aus lokaler Anknüpfung zu erklärendes Element ist noch die an die altorientalischen Zikkurats gemahnende Form der schneckenförmigen Minarette (Malwija) zu erwähnen, die getrennt vom Baukörper aufgeführt sind.

Im Gebiete Samarras wurden auch die Reste des von Mutawakkil 854 bis 859 aufgeführten Palastes Balkuwara ans Tageslicht befördert. Der 1250 m lange Baukomplex (Textabb. 4, S. 104) zeigt im Hauptteil den nach einem Vorbilde in der lakhmidischen Stadt „Hirah" genannten Typus, dessen Mitte als hallenartiger Empfangsraum (Riwak) diente, während die beiden Flügel dem Hofstaat und Wirtschaftszwecken eingeräumt waren. Das Ganze war in eine Folge von Höfen und Parkanlagen eingeordnet, die teils nach dem Tigrisufer, teils nach der Landseite gerichtet waren. Eine grundsätzlich ähnliche Palastanlage wurde in Ocheidir gefunden (Abb. 148). In beiden Fällen mischt sich das Prinzip der Lageranlage von Mschatta mit stärkeren persisch-mesopotamischen Zügen, die vor allem in den Wölbungsformationen und der Blendarchitektur und Nischengliederung der Fassaden zutage treten. Trotzdem auch hier die Aneinanderreihung gleichartiger Raumgruppen etwas von arabischer Weitschweifigkeit erkennen läßt, ist das schon in Mschatta auf hellenistischer Grundlage durchgeführte Prinzip der Axialität in besonderer Betonung

aufgenommen und eine viel stärkere Bindung der einzelnen in der Achse liegenden Teile erzielt, in der wohl persischer Geist am Werke ist.

Die Innenausstattung dieser Paläste geschah größtenteils durch die schon bei Parthern und Sasaniden übliche Stuckierung, von der besonders in Samarra ganze große Wandflächen aufgedeckt wurden (Abb. 146, 147). Von dem plastisch-naturalistischen Hellenismus Hatras und Mschattas sind diese Dekorationen freilich schon weit entfernt. In geometrisch strenger, unendlicher Folge sind auf je einer Fläche gleiche Motive aneinandergereiht, die nur noch selten an vegetabile Formen erinnern. Der abstrahierende Geist des arabischen Wüstenvolkes hat sich auch hier durchgesetzt, doch ist er in der linear verbindenden, aber wachstumsfremden Bewegtheit der Muster mit dem persischen Geiste in Berührung getreten und hat damit die Grundlagen jenes Schmuckprinzips geschaffen, das als „Arabeske" in verschiedensten Wandlungen weiterlebt. Daneben lassen diese Dekorationen in den geometrischen Nischenaufteilungen der oberen Wandteile mit ihren streng isolierenden Bandumrahmungen vielleicht schon den Einschlag des türkischen Volkselementes erkennen, das sich in militärischen Diensten mächtigen Einfluß verschafft und zur Auflösung der Abbasidenherrschaft beigetragen hat.

Wie die politische Macht der Abbasiden auf eine engere Zusammenfassung der arabischen und persischen Kräfte gestellt war, so läßt auch deren Kunst eine engere Bindung der beiden Volkselemente erkennen, wobei sich die östliche, persisch-mesopotamische Überlieferung nicht nur im Sinne lokaler Zutaten, sondern auch durch eine flüssigere Verschmelzung und Organisierung der sonst nur addierend aneinandergereihten Einzelteile geltend macht. Die in der Omaijadenzeit den Prinzipien nach bereits vorhandenen, aber meist noch von augenblicklichen Voraussetzungen abhängigen Lösungen erhalten typische Kraft. — Seit dem 9. Jahrhundert beginnen sich aber die bisher vereinigten arabischen und persischen Gebiete wie politisch, so auch künstlerisch zu sondern. Mit Ägypten geht zum Teil Syrien Hand in Hand, während in Persien und Mesopotamien und zum Teil auf Syrien übergreifend einzelne Reichsfürsten ihre Emirate errichten und die Auflösung der einheitlichen Macht der Abbasiden herbeiführen, deren Dynastie unter immer weiteren Einschränkungen bis 1258 fortvegetiert. Im äußersten Westen war Spanien schon seit dem Untergang der omaijadischen Kalifen, deren letzter Nachkomme dort eine Zweigdynastie gründete, als selbständiges Staatswesen ausgeschieden und verfolgte auch künstlerisch eigene Ziele. Bei allen diesen Trennungen ist aber eine gewisse Gemeinsamkeit, wie sie ja schon durch die Religion gegeben war, vorhanden; sie wird im besonderen dadurch gefördert, daß die Dynastien als hauptsächlichste Schöpfer der Bauten vielfach landfremder Herkunft sind, so daß durch sie die in dem einen Gebiete ausgebildeten Formen auch in den anderen Gebieten Geltung erlangen.

1. TULUNIDEN UND FATIMIDEN (868—905, 969—1171)

Wie manchem anderen Heerführer im Dienste der Abbasiden, so gelang es auch dem Türken Achmed-ibn-Tulun, sich in Ägypten selbständig zu machen. Nördlich von Alt-Kairo, wo Amr seine Moschee erbaut hatte, errichtete er seine neue Stadt mit großartigen Palästen, an deren Stelle sich heute die Schutthügel von Fustat erheben. Nur am nördlichsten, bereits in das Südende des heutigen Kairo eingreifenden Punkte der Tulunidenstadt hat sich noch der riesige Komplex der Moschee des Ahmed-ibn-Tulun erhalten und läßt die ganze Wirkung vor uns erstehen, die in Samarra nur mehr aus Trümmern vorzustellen ist (Abb. 151—153). Denn nach dem Vorbild der großen Moschee in der Kalifenresidenz wurde dieser Bau 876—877 errichtet. Der weite Freiraum des viereckigen Hofes (Sahn) mit dem im 13. Jahrhundert von Ladschin neuerrichteten Brunnenbau in der Mitte wird sofort als das Positive der Anlage empfunden, das nach allen Seiten in den Schatten der weiten Bogenreihen eindringt (Abb. 153). Die Bogen werden von breiten Pfeilern getragen, in deren Ecken, wie in Samarra, Säulchen mit glockenförmigen Basen und Kapitellen eingebunden sind, die hier in der Ziegeltechnik der Pfeiler ausgeführt sind und in ihrer unverjüngten zylindrischen Form alle Tektonik des Hellenismus abgestreift haben (Abb. 151/2). Kapitelle, Laibungen und die Ränder der spitzbogigen Arkaden und Fenster sind mit Mustern nach den Prinzipien der Samarraornamentik überzogen, die auf ägyptischem Boden auch in der Holzornamentik der Türfelder und sonstiger Verkleidungen noch im folgenden Jahrhundert typisch bleibt. Auch die festungsartige Umfriedung durch eine zweite Außenmauer (Textabb. 5, S. 104), wie sie auch in Samarra zu ergänzen ist, und das vom Baukörper getrennte, in seinem oberen (später ergänzten) Teile schneckenförmige Minaret (Abb. 153) lassen das mesopotamische Vorbild deutlich erkennen. Im unteren, prismatischen Teile folgt das Minaret der bereits in Syrien ausgebildeten Form. In dieser Verschmelzung, sowie in der Verwendung von Steinmaterial mag bereits ein erstes Geltendwerden selbständiger lokaler Regungen bemerkbar sein.

Nach dem Sturz der Tulunidendynastie 905 waren unter den abbasidischen Statthaltern, sowie unter der kurzen Regierung der Ikhschididen die Verhältnisse zu ungünstig, um einen Boden für künstlerisches Wirken abzugeben. Erst unter dem nun wieder arabischen Geschlechte der Fatimiden (969—1171) zeugen Denkmäler von einer neuen Blüte. Die Herkunft dieses Geschlechtes aus dem westlichen Nordafrika läßt von vornherein ein Erstarken mittelmeerländischer Traditionen erwarten.

Die neue Fatimidenstadt Misr el-Kahira (Kairo = die Glänzende) wurde abermals auf neuem Bauterrain nördlich des alten Fustat in Form eines Rechteckes errichtet und 969 durch den Feldherrn Dschohar mit Mauern umgeben. In ihrer Mitte erhob sich der längst verschwundene Kalifenpalast, dessen märchenhafte Schönheit die arabischen Schriftsteller preisen. In dessen Nähe wurde die als erste Universität der arabischen Länder berühmt gewordene Moschee el-Azhar 971 vollendet. Viele Jahrhunderte haben diesen Bau erweitert und verschönert, doch läßt sein Kern noch die alte Anlage erkennen. Der Typus der Hofmoschee ist beibehalten, doch tritt statt den von den Tuluniden verwendeten Pfeilern wieder die hellenistischen und christlichen Bauten entnommene Säule in Kraft (Abb. 154). Als eine Einwirkung hellenistischer Überlieferung kann vielleicht auch die Vorlagerung der Säulenportiken vor die vier von Pfeilern abgeschlossenen Iwane angesprochen werden; als neues Motiv tritt an ihnen der „persische" Kielbogen auf (Abb. 184b, unten), der in der Folge im Fassadenschmuck der ägyptischen Bauten besonders beliebt wird (vgl. Abb. 160). Als wesentlichste Einführung, die nahezu typische Geltung bekommt, ist aber die Durchsetzung des Hauptiwans durch das T-förmige Transept zu nennen, indem die senkrecht auf den Mihrab führenden mittleren Säulenreihen durch Verdoppelung ihrer Stützen eine Art Mittelschiff betonen und der Kreuzungspunkt dieses mit dem der Kiblahwand parallel laufenden Schiffes vor dem Mihrab durch eine Kuppel betont wird. Auch der Eingang des Mittelschiffes wird durch eine solche, in byzantinischer Weise auf sphärischen Dreiecken (Pendentifs) über dem Stützenquadrat errichtete Kuppel gekennzeichnet. Schon in Damaskus und in der Aksa-Moschee in Jerusalem war Ähnliches festzustellen, dort vielleicht aus der Benutzung alten Baubestandes erklärlich. Als Prinzip verwendet, taucht das T-förmige Transept zuerst in der Heimat der Fatimiden, in der Moschee Sidi-Okba in Kairuan auf (s. u., Textabb. 8, S. 105). In dieser richtungsmäßigen Zentrierung des Moscheegrundrisses wird der Europäer gern einen Fortschritt erkennen wollen, vom arabischen Standpunkte aus gesehen, bedeutet sie aber ein Abgehen von den ursprünglichen reinen Prinzipien der Richtungslosigkeit und Gleichordnung aller Teile und ein Zugeständnis an die vorgefundene Überlieferung des Mittelmeerkreises.

Die zweite große, von dem Sultan el-Hakim am Nordende der Stadt 1012 vollendete Moschee der Fatimidenzeit entspricht als Ziegelpfeilermoschee wieder der Anlage der Moschee des Ibn-Tulun (Abb. 155/6). Doch folgt sie in der Überkuppelung des Raumes vor der Gebetsnische (diesmal wieder durch eine persische Trompenkuppel, Abb. 155b) der in der Azhar-Moschee eingeführten Neuerung. Dem entspricht es auch, daß die gegenüberliegende Hoffront eine besondere Betonung durch einen ausgeprägten Torbau zwischen vortretenden Türmen erfährt und die einheitliche Gestaltung einer Außenfassade durch zwei an die Ecken dieser Front gestellte Minarette angestrebt wird. Auch damit treffen wir auf einen dem arabischen Geiste fremdartigen

Zug, die Idee des nach allen Seiten hin erweiterungsfähigen Baukörpers wird durch die begrenzenden Ecktürme eingeschränkt. Das Hinzutreten eines neuen fremden Elementes kündigt sich entsprechend auch in der Dekoration dieses Baues an, die an den Stuckfriesen und Holzankern der stark zerstörten Iwane und des Kiblahraumes (Abb. 155 b), an den Steinwänden des Torbaues (Abb. 156) und den später von Festungsmauern umgebenen und im oberen Teil ergänzten Minaretten reiches Ausleben findet (Abb. 155 a, Textabb. 10 u. 11, S. 106). Einerseits, wie an den Holzankern des Kiblahraumes, sind noch die Prinzipien der Tulunidenornamentik lebendig geblieben, die auch die Stuckzwickel im Mittelschiffe der Azhar-Moschee ziert, anderseits aber macht sich neben vegetabilen Palmettenranken, die auch die monumentale Strenge der kufischen Schriftfriese zu durchsetzen beginnen, ein linearer Geometrismus von Bandverschlingungen, Rundschilden und Rautenfeldern geltend. Neu erscheint an den beiden Minaretten auch die architektonische Form. In dem einen Falle ist sie zylindrisch, im anderen geht der viereckige Unterbau in ein mehrfach abgestuftes Achteck über, womit bereits ein Zug der späteren Kairiner Minarette vorweggenommen wird. Im stockwerkähnlichen Aufbau, in der äußerst soliden Steinfügung und in verschiedenen ornamentalen Zügen sind Beziehungen zu dem Minaret der großen Moschee von Aleppo (Abb. 160) festzustellen, das in derselben Periode (1090/91) errichtet wurde.

Syrien und Nordmesopotamien scheinen mit ihrer Steinarchitektur in dieser Zeit überhaupt von größerer Bedeutung für Ägypten geworden zu sein. So berief der Feldherr Bedr el-Dschemali, als er 1074 aus Syrien nach Ägypten kam, drei Brüder aus Edessa zur Erweiterung der Mauern und Errichtung der mächtigen steinernen Stadttore, die nach altem Schema zwischen flankierenden Türmen angelegt, bisher in Ägypten ungewohnte Dekorationsprinzipien erkennen lassen (Abb. 157). Für vieles, dessen Grundlage im weiteren Osten zu suchen sein wird, scheint aber Syrien und Mesopotamien bloß eine Vermittlung abgegeben zu haben. So führt die 1125 erbaute, kleine Moschee el-Akmar die bereits in der Hakim-Moschee angeschlagene Durchbildung der Steinfassade in bewußter neuer Weise durch (Abb. 158). In der mittleren Tornische mit den beiden Seitenflügeln (der rechte in der Abbildung noch verbaut) erkennen wir das Schema der persischen Palastfronten (vgl. Abb. 128a), und das erstemal auf ägyptischem Boden erscheint hier das für die ganze islamische Baukunst typisch gewordene Motiv der Stalaktitenzellen (Mukarnas), das seinen Ursprung vielleicht der mehrfachen Neben- und Übereinanderreihung der persischen Trompennischen verdankt. In der streng geometrischen, die einzelnen Teile klar voneinander absetzenden Gliederung des Ganzen dürfen wir schon ein Geltendwerden türkischen Geistes erkennen, der sich damals in den Seldschukenreichen Persiens und Kleinasiens bereits durchgesetzt hatte, und der seit Mahmud von Ghazna (997—1028) auch die Ornamentik in jene neuen Bahnen leitete, die in der Hakim-Moschee auf ägyptischem Boden zuerst monumental geltend wurden.

Als ein Vorläufer der in der folgenden Periode aus dem Osten auf den Boden Kairos verpflanzten Kuppelmausoleen gehört der Fatimidenzeit das Meschhed (Grabheiligtum) des Emir el-Gijusch, eines Sohnes des genannten Bedr el-Dschemali, an, das in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts auf dem Plateau des Mokattamgebirges bei Kairo errichtet wurde (Abb. 159). Die leicht gespitzte Trompenkuppel auf polygonalem Tambur, wie sie auch als Bekrönung des in den Baukörper einbezogenen blockhaften Minarets verwendet ist, überdeckt zusammen mit fünf Kreuzgewölben einen breitrechteckigen Raum, der sich in drei Bogen nach einem kleinen vorgelagerten Hof öffnet, so daß sich eine höchst merkwürdige Anlage ergibt, deren nächste Parallelen auf persisch-türkischem Gebiete zu finden sind.

2. EIJUBIDEN (1171—1250)

Wie so oft in orientalischen Reichen, so folgte auch bei den Fatimiden dem raschen glänzenden Aufstieg der jähe Verfall, um die Lage für die erneuerte Herrschaft kräftiger Wüstenstämmlinge vorzubereiten, die den Kulturoasen neues Blut zuführten. Der Kurde Salach ed-Din, der bekannte Saladin der Europäer, stürzte 1171 den letzten der Fatimiden, Adid, und erreichte die Herrschaft über Syrien und Ägypten. Die Stürme der Kreuzzüge ließen ihn und seine Nachfolger zuvörderst auf die Befestigung der Städte bedacht sein, bei der ihm, wie wir schon unter den Fatimiden griechische Edessener am Werke sahen, die europäischen Kreuzfahrer selbst in ihren Befestigungsbauten wertvolles Vorbild waren. Auf dem Felsplateau des Mokattam errichtete er die Zitadelle für Kairo (Abb. 158b, Hintergrund) und plante deren großartige Einbeziehung in die erneuerte Ummauerung der Stadt, ein Werk, das freilich unvollendet blieb, aber noch die Grundlagen für die Befestigungen Napoleons gab. Auch das von den Kreuzfahrern zurückeroberte Jerusalem wurde stark befestigt, wie Damaskus und Aleppo bereits unter seinem Vorgänger Nur ed-Din mit mächtigen Festungswerken ausgestattet wurden (Abb. 162, 163). Diese in der Folge freilich wiederholt erneuerten Kriegsdenkmäler lassen in der Strenge ihres Quaderbaues und in dem sparsamen, meist nur auf flache Medaillons beschränkten Schmuck die schon unter den Fatimiden nach Ägypten übertragene Überlieferung des syrischen Steinlandes erkennen, wie andererseits in den erkerartigen Pechnasen, Wehrgängen und Zinnen die Übernahme europäischer Befestigungsmotive.

Mit Saladin fand auch der von den Türken in Persien ausgebildete Typus der Medrese, des kultlichen Lehrgebäudes (s. unten S. 33) in Ägypten Eingang, doch ist der von Saladin in Kairo errichtete Bau nicht mehr erhalten. Schon Nur ed-Din hatte diese Bauform in Syrien eingeführt. Dort läßt die aus einer christlichen Kirche umgebaute Medrese Halawije in Aleppo in einer heute fast verschwundenen Anlage freilich auf einen sonst für diese Bauten nicht gebräuchlichen, aber an sasanidische Kuppelbauten gemahnenden Typus

einer dreikuppeligen Halle schließen. Der dort eingebaute Holzmihrab aus dem Jahre 1245/46 zeigt in seiner aus einem geometrischen Gerüst mit Arabeskenfüllungen bestehenden Schnitzwerk bereits deutlich die reife türkisch-persische Ornamentik, die schon zur Blüte der Seldschuken- und Mamlukenzeit überleitete (Abb. 164). Ihre Vorstufen haben wir bereits an der Hakim-Moschee kennengelernt. In eijubidischer Zeit tritt dort das geometrische Gerüst freilich noch stark hinter dem freier bewegten Rankenwerk zurück, wie die Holzschnitzereien der Gebetsnischen und Sarkophagverkleidungen und die Stuckornamente der sonst unscheinbaren Grabbauten erkennen lassen (vgl. Abb. 467 ff). Immerhin sind diese Mausoleen, wie das der Sitte Rokaja und das der Sultanin Schagaret ed-Durr († 1275), das sie schon zu ihren Lebzeiten errichten ließ, in ihrer architektonischen Form, einem quadratischen Unterbau mit der uns schon von dem Meschhed des Gijuschi bekannten flach gespitzten Tamburkuppel, als Vorläufer der aus Persien übertragenen türkischen Grabkuppeln von Bedeutung. In den großen Gräberstädten, die sich östlich von Kairo auf den Wüstentafeln beiderseits des Mokattam erheben, den sogenannten Mamlukengräbern und Kalifengräbern (Abb. 168) ist diese Form in der Folge herrschend geworden.

3. MAMLUKEN (1250—1517)

Turkomanische Mamluken (1250—1381)

Die Herrschaft der Mamlukensultane, gewählter Söldnerführer aus turkomanischem und später tscherkessischem Stamme, bedeutet den Sieg des schon unter den Eijubiden immer deutlicher hervortretenden türkischen Elementes in Ägypten. Die Grabkuppel, zuerst vielfach noch wie in der persischen Heimat in Ziegel ausgeführt, dann aber in Stein übertragen, ist der bezeichnendste Ausdruck des neuen Geistes (Abb. 168). In kristallhafter Klarheit und Gesetzmäßigkeit sind der kubische Unterbau, die abgestufte oder abgeschrägte Überleitungszone, der Tambur und die Kuppel als selbständige Teile voneinander abgesetzt, die Unendlichkeitsidee ist entgegen dem Arabischen in die abstrakte Form ewiger mathematischer Gesetze gebunden. Im Moscheebau blieb zwar neben der Medrese (s. unten) noch die alte arabische Hofanlage mit Stützenhallen in Geltung, doch setzt sich auch in ihr der neue Geist in stärkerer geometrischer Systematisierung durch. So zeigt die in ihrem Innern fast ganz zerstörte Moschee, die Daher Beibars (1260—1277) vor dem Bab el-Futuch errichtete, eine regelmäßige quadratische Anlage von 108 m Seitenlänge, deren Achsen an drei Seiten durch vorspringende Torbauten, an der Kiblahseite durch eine besondere Ausgestaltung des Mittelteiles betont sind (Textabb. 6, S. 104). Dieser Mittelteil begnügt sich aber nicht mehr mit der einheitlichen Bewegungsachse eines Mittelschiffes, sondern

teilt dieses in zwei durch je vier auf eine Seite entfallende Pfeiler entstehende Quadrate, deren rückwärtiges an der Kiblahseite saalartig mit einer Kuppel überdeckt ist, während das andere, obwohl ebenfalls als Selbständiges herausgehoben, die Verbindung mit den Stützenreihen des Iwans aufnimmt. Derselbe Zwölfstützensaal als Kiblahraum (hier mit Verwendung von mächtigen Säulen) findet sich auch in der von Sultan Mohammed Nassir auf der Zitadelle errichteten Hofmoschee (Abb. 167 b) und mag (vielleicht über Persien) aus Indien entlehnt sein, wie auch die säulenförmigen, mit Wulstkuppeln versehenen Minarette (Abb. 167 a) dieser Moschee an indische Formen erinnern. Die früher üblichen Pendentif- oder Trompenlösungen sind an der Kuppel bereits durch Stalaktitennischen ersetzt, die wie die Kassettendecken der Iwane aus reich bemalten, gepreßten Palmfaserkartonnagen in Holzrahmenwerk hergestellt sind (vgl. Abb. 218).

Eine der großartigsten und reichsten Bauschöpfungen der frühen Mameluckenzeit ist der Muristan (Krankenasyl) des Sultans Kala'un, der auf den Trümmern des ehemaligen Fatimidenpalastes im Zentrum der Stadt 1284 gegründet wurde, und dem sich wie üblich eine Moschee und das Mausoleum des Stifters anschloß. Der unter den Fatimiden eingeführte Fassadenstil hat hier seine volle monumentale Ausprägung erhalten (Abb. 170). Große, im unteren Teil seltsamerweise von Säulen getragene Flachbogen gliedern die zinnengekrönte Fläche in eine rhythmische Nischenfolge. Das Minaret zeigt bereits den ausgeprägten Kairiner Typus im Übereinander von Prismen, Zylinder und der (hier modern ersetzten) Melonenkuppel (Mabchara), wie sie schon unter Beibars in Ägypten charakteristisch ist (Abb. 169 b, vgl. auch die später aufgesetzten Spitzen der Hakim-Minarette, Abb. 155 a). In den überhöhten Proportionen der Fassade und den Profilierungen des Tamburs mögen sich gotische Elemente eingeschlichen haben, hat doch der Vollender des Baues, Mohammed Nassir, in seiner daneben liegenden Medrese tatsächlich das gotische Portal eines Kreuzfahrerbaues aus Akka hierher versetzt. Am prächtigsten ist der Grabraum (Abb. 171) ausgestattet, dessen eingestürzte Kuppel auf sechs eingestellten Pfeilern und ebenso vielen Säulen ruhte, die durch Hufeisenbogen verbunden und durch den Lichtgaden des Tamburs stark überhöht werden, eine innerhalb der islamischen Baukunst höchst merkwürdige Bauform. In der Mitte steht der mit wertvollen Decken überhangene Kenotaph unter einem Baldachin, umfriedet von reich ornamentierten Holzgittern. Die Arabeskendekoration der Bogen- und Fenstergewände ist in der seit den Eijubiden in neuem Reichtum erblühten Stuckdekoration durchgeführt, ihren Glanzpunkt findet sie aber in der Mihrabnische (Abb. 172), die, von Säulen mit persischen Glockenkapitellen und einem farbigen Schriftband eingesäumt, in Marmorreliefs, in bunter, von Perlmutter durchsetzter Intarsia und den zierlichen Säulchenfriesen den ganzen Reichtum der aus arabischen, persischen, türkischen und mittelmeerländischen Motiven zusammengesetzten Ornamentik vor Augen führt.

Die Vereinigung zweier Kuppelgräber mit Medrese und Minaret ergab in der Medrese des Sangar el-Gauli (1303) eine schön gegliederte Außenlösung (Abb. 169a), die im kleinen bereits auf den Höhepunkt der frühmamlukischen Bautätigkeit zuführt. Der hier begrabene Sangar ibn Abdallah war lange Statthalter von Syrien, wo er eine reiche Bautätigkeit entfaltet hatte. Vielleicht hat durch ihn das nun voll ausgebildete Flachnischenschema der Fassade seinen Weg nach Ägypten aus Syrien gefunden, wo es, wie besonders in Aleppo (Abb. 189), typisch neben den am meisten für Damaskus charakteristischen Inkrustationsfassaden (Abb. 188) erscheint.

Ihre großartigste Ausbildung hat die Medrese auf ägyptischem Boden in der 1356—59 erbauten Moschee des Sultans Hassan gefunden. Das Grundrißschema des Riesenbaues (Textabb. 7, S. 105) besteht aus einem viereckigen Hof, an dessen Seiten je eine große, mit spitzer Tonne gewölbte Iwanhalle anschließt, während zwischen den dadurch gebildeten Kreuzarmen die Lehrsäle und Zellen für die Studierenden zu liegen kommen. An die Kiblahwand des mit Marmorintarsien und einem prächtigen Schriftfries (Abb. 176) aus Stuck besonders ausgestatteten Hauptiwans schließt in ganzer Breite der quadratische Grabraum des Stifters mit mächtiger Kuppel an (Abb. 173), während am gegenüberliegenden Ende der aus der Achse gedrehte Torbau und ein Trakt mit Reinigungshof und Zellen angefügt ist. Das uralte Schema des vierseitigen Hofraumes mit axialen Iwanen (vgl. Textabb. 1) ist hier in neuer Form erstanden und gegenüber dem persischen Stammtypus von neuem Geiste durchsetzt, der sich in den Grundsätzen türkischen Kunstempfindens äußert (Abb. 174). Denn die horizontale Weiträumigkeit des persischen Medresenhofes (vgl. Abb. 276) ist hier durch das Höhenverhältnis der Stirnwände der Iwane zur kristallischen Abgeschlossenheit eines riesigen Raumwürfels geworden, dessen abstrakte Geschlossenheit noch durch den farbigen Bodenbelag verstärkt wird. Die Iwane selbst sind wie der Grabraum, die Eckkomplexe und der Tortrakt im Verhältnis zum Hof selbständige, fast gleichwertige Teile geworden, deren systematische Zusammenfügung die Unendlichkeit nicht mehr in der Weite des Raumes, sondern der kristallhaften Bindung von Raum und Masse sucht. Nur in der Betonung des größeren Hauptiwans und in der Richtung gebenden Anfügung des Grabraumes hat sich die Überlieferung des Mittelmeeres durchgesetzt. Auch am Äußeren (Abb. 173) ist jede Fläche klar von der anderen abgesetzt, das mächtige Mukarnaßgesimse hebt die wiederholte Vertikalbetonung der Fassadennischen und der Minarette auf, und durch die Vermeidung struktiver, Kraft und Last andeutender Glieder erhält der Bau eine von organischer Endlichkeit unabhängige Größe. Am deutlichsten wird dieser überorganische Größeneindruck im Portal (Abb. 175), dessen Ausgestaltung im Sinne der „Hohen Pforte" auf den alten volkstümlichen Grundlagen der zweiflügeligen Vorhalle überall dort zu finden ist, wo das türkische Element volklich oder dynastisch Geltung gewann (vgl. Abb. 230, 251).

Tscherkessische Mamluken (1381—1517)

Wieder vollzog sich das Schicksal orientalischer Herrschaft, als 1381 einer der von den turkomanischen Mamluken gegen die zunehmende Macht seiner Landsleute ins Land gerufenen tscherkessischen, oder besser turko-tatarischen Söldner, der ehemalige Sklave Barkuk die Macht an sich riß. Die künstlerische Stellung dieser Periode wird dadurch bestimmt, daß an die Stelle der ruhigen, feierlichen Monumentalität der Blüte der ersten Mamlukenzeit das Streben nach freieren Abwandlungen in Grund- und Aufriß, nach phantastischer Auflösung des Baukörpers, nach differenzierenden Einfällen und reicher Farbigkeit tritt. Nur die Grabmoschee des Sultans Barkuk (1400—1410) ist noch als ein letztes Beispiel früherer monumentaler Gebundenheit anzusehen (Abb. 178). Ein mächtiges Quadrat von 70 m Seitenlänge ist nach dem Schema der Medrese angelegt, doch zeigt sich auch schon hier die Neigung für das Besondere, insofern die vier Iwane nicht als einräumige Tonnenhallen, sondern als Stützenhallen mit kleinen Kuppelreihen errichtet sind. Die beiden rückwärtigen Ecken des Quadrates nehmen die Mausoleen des Sultans Barkuk und des Harim ein, deren Kuppeln als die ersten auf ägyptischem Boden gelten, die aus Stein errichtet wurden; die beiden vorderen, durch symmetrisch angeordnete Minarete geschmückten Ecken enthalten Schul- und Klosterräume, ein Brunnenhaus und einen kleineren Grabraum.

Eine ähnliche Anlage mit je einer Grabkuppel zu beiden Seiten des im Sinne der Säulenmoscheen gestalteten Hauptiwans ist die Moschee des Sultans Muajed. In ihr ist das farbige Dekorationsprinzip bereits in voller Blüte. Wie im Inneren (Abb. 179) die stark überhöhten Spitzbogen der Iwane den Wechsel von weißen und schwarzen Steinen, die Kiblahwand eine besonders reiche Inkrustierung und Beleuchtung durch die farbigen Gläser der Stuckgitterfenster aufweist, so empfängt den Eintretenden schon am Äußeren die farbig-ornamentale Pracht des Portals (Abb. 180), dessen Streifenmusterung gegenüber den schüchternen Anfängen an dem der Hassan-Moschee hier bereits herrschend geworden ist. Neben den dreilappigen Bogen mit rechteckiger Schriftumrahmung und arabesken Zwickelfüllungen und neben der immer reicher skulptierten Stalaktitenfüllung der Hauptnische wird nun das Reziprokmuster des Türsturzes besonders bezeichnend. Hervorgehoben seien auch die geometrische Türumrahmung und die beiden kleinen Quadrate der Torlaibung, die in Steinmosaik gewöhnlich die geometrisierten Namenszüge Allahs und Mohammeds, bzw. der vier ersten Kalifen geben. Persien, Syrien und Kleinasien haben zu diesem Reichtum beigesteuert, bei dem Architektur und Kunsthandwerk in eins verschmelzen.

Die bezeichnendste Leistung und der Höhepunkt dieses Stiles ist die unter den Kalifengräbern errichtete Grabmoschee des Sultans Kait-Bai (1463). Torbau, Medrese, Grabkuppel, Brunnenhaus und Minaret sind zu einem in Grund- und Aufriß reich bewegten Ganzen zusammengefügt (Abb. 182, Textabb. 10),

die Einzelheiten suchen in ihrer Wirkung einander zu überbieten, ohne freilich, trotz ihrer Fülle, die orientalische Klarheit des Aufbaues zu beeinträchtigen. Zur Seite des Tores liegt das vergitterte Sebil (Trinkbrunnen), darüber eine das Gelbrot des Schichtenwechsels lockernde Loggia (ursprünglich wahrscheinlich Elementarschule), Elemente, die besonders im Bereiche der türkischen Sakralbaukunst immer mehr Geltung gewinnen und fernerhin auch selbständig errichtet werden (Abb. 177). Die Medrese zeigt den schon bei den letzten turkomanischen Mamluken auftretenden und nun typisch gewordenen Zug einer saalartigen Verbreiterung des Hauptiwans, der statt der früheren Tonnenwölbung mit flacher, reich ornamentierter Holzdecke gedeckt und gegen den fast schon den Charakter eines Innenraumes annehmenden Hofraum in einem mächtigen spitzen Hufeisenbogen geöffnet ist. Diesen durch Farben- und Ornamentreichtum ausgezeichneten Typus hatte Kait-Bai selbst auch in einer Medrese innerhalb der Stadt (Tafel III) verwendet, und ihm folgten wetteifernd seine Großen, wie Kitschmas el-Ishaki, in gleichem Prunk (Abb. 181). Wie im Innern als Umfassung der größeren Flächenteilungen, so tritt auch am Äußeren das Motiv des zweistreifigen Bandes mit Kreisverflechtungen auf, um gleichsam den durch Ornamentfülle, Farbigkeit und bewegtere Umrisse ineinander verwobenen Flächen ihre kubische Gesondertheit im türkischen Sinne zu wahren. So vor allem in der Übergangszone der Kuppel (Abb. 183), die trotz der phantastisch bewegten Überspinnung mit Netzwerk in Form und Masse klar zur Geltung kommt. So erhält schließlich auch der üblich gewordene Minarettypus seine reichste Entfaltung, ohne daß durch die Schmuckfülle der systematische Aufbau vergewaltigt wird. In solchen Gebilden, wie sie Kait-Bai selbst (Abb. 184a) und seine Nachfolger über den Zinnen der alten Ashar-Moschee (Abb. 184b) und sonst errichteten, spiegelt sich die ganze Vielfältigkeit, aber auch die Einheit der islamischen Welt, die Oase sammelt den Reichtum aller Völker und läßt ihn überreiche Blüten treiben, die schon wieder den Anfang eines Endes bezeichnen. Denn schon kündigt sich ein neues Element an, das politisch und kulturell in den letzten Jahrzehnten der Mamlukenherrschaft in Syrien und Ägypten Einfluß gewinnt, um den gleichen türkischen Geist, der unter Eijubiden, Turkomanen und Tscherkessen über das arabische Element Geltung bekam, in einer neuen, auf den von den Osmanen eroberten Gebieten bereits ausgeprägten Form wiedererstehen zu lassen.

Schon diese letzte Mamlukenzeit läßt diesbezüglich einen Wandel erkennen. Wohl bleibt der alte Prunk noch bestehen, doch gewinnt er nach seiner fast barocken Farbenfülle und Bewegtheit etwas wie klassische Ruhe und kühle Strenge. Der Intarsienschmuck der zwanzig Jahre vor der osmanischen Eroberung vollendeten Medrese Abu Bekr Mashar ist hauptsächlich auf Weiß und Schwarz gestimmt, nur die Doppelsäulchen der Zwerggalerie des Mihrabs sind aus hellblauem Email (Abb. 185). Dieser farbigen Einfachheit entspricht auch die Gliederung der Ornamentfelder. Im einzelnen hat hier freilich die

Rankenführung ihre reichste Bewegtheit, haben die Arabesken und geometrischen Muster ihre raffinierteste Systematik erreicht, aber die Bogenformen werden wieder vereinfacht, die Flächenbegrenzungen zu dünnen unplastischen Streifen, und der Wechsel der Muster selbst verleiht den einzelnen Teilen wieder ihre Selbständigkeit innerhalb der Addition des Ganzen.

4. OSMANEN (ab 1517)

Mit der osmanischen Eroberung ist an einzelnen Bauten noch ein Festhalten an den allerdings vereinfachten architektonischen Typen festzustellen, wobei nur die Innendekoration in ihrem früheren Glanze fortgeführt wird. So ist die Moschee des Scheich Ahmed el-Bordeni noch als eine Fortsetzung des Mamlukenstils zu betrachten. In dem fast die ganzen Innenwände überziehenden Intarsienschmuck (Abb. 187) ist aber der neue Geist an den stärkeren Kontrastwirkungen erkenntlich, die durch die Verwertung größerer farbiger Marmorflächen zwischen den detaillierteren Einlegearbeiten entstehen. Daneben siegt aber allerorts, wo die osmanischen Türken Fuß faßten, der Konstantinopler Typus der Kuppelmoschee (so auch in Syrien, Abb. 190). Als dessen letzte Großleistung auf ägyptischem Boden ersteht noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Alabastermoschee des Mohammed Ali auf der Zitadelle von Kairo, in der sich die geometrische Klarheit des türkischen Baugeistes mit der strengen Trockenheit des europäischen Nachklassizismus vereinigt (Abb. 186).

MAGHRIB UND SPANIEN

Spanien und das westliche Nordafrika (Maghrib) zeigen künstlerisch wie politisch innerhalb des islamischen Gesamtgebietes eine starke Selbständigkeit. Das „Abendländische" kam nicht nur im geographischen, sondern auch im kulturellen Sinne stark zum Durchbruch, um so mehr, als Islam und Christentum durchaus nicht im Sinne von fanatischen Eroberern und Unterdrückten einander gegenüberstanden, sondern einander befruchteten. Die Selbständigkeit des islamischen Westens kam äußerlich zunächst am besten in der Neugründung einer spanisch-omaijadischen Dynastie in Cordoba (756—1031) durch den letzten übriggebliebenen Sproß des alten Omaijadenhauses, Abder-Rahman, zum Ausdruck. Schon vorher aber entstanden auf nordafrikanischem Boden die großen Moscheebauten, die für die ganze Folgezeit im Westen vorbildlich wurden.

Sidi Okba, der Eroberer Afrikas gründete 670 in Kairuan eine später zerstörte Moschee, nach deren Schema 732 die Hauptmoschee von Tunis, die Dschami-ez-Zituna errichtet wurde. Diese zeigt als Hofmoschee mit dem durch zwei Kuppeln betonten T-förmigen Transept jenen Typus, den wir unter den Fatimiden in Kairo eindringen sahen (Abb. 193 a), und in dem der abendländische Drang nach richtungsmäßiger Betonung innerhalb des arabischen Urtypus deutlich wird. Das alte, mit dem Baukörper verbundene Minaret ist zwar im 19. Jahrhundert höhergeführt und gänzlich erneuert worden, zeigt jedoch in seinem streng prismatischen Aufbau mit oberer Loggia, kleinerem Aufsatz und gerahmten Ornamentfeldern den im islamischen Westen ausgeprägten Minarettypus. Die einfachere altertümliche Form erhielt sich in der in ihrer heutigen Gestalt im wesentlichen auf den Neubau des 9. Jahrhunderts zurückgehenden Moschee Sidi-Okba (Abb. 193/4), die in gleichem Grundrißschema (Textabb. 8, S. 105) angelegt ist. Die Iwanhallen sind auf antik-byzantinischem Säulenmaterial mit Hufeisenbogen überspannt, einem Motiv, das in Nordafrika und Spanien zu ganz besonderer Entfaltung gelangte und bereits in dieser frühen Zeit den vom sachlich Konstruktiven abgewandten, auf dekorativen Formenreichtum ausgehenden Geist dieser „maurischen" Kunst erkennen läßt. In der Sidi-Okba-Moschee kommt diese Schmuckfreude an dem farbigen Fliesenbelag der Gebetsnische und dem prächtig geschnitzten Mimbar (beide aus dem 9. Jahrhundert) zum Ausdruck (Abb. 195).

Auch die Omaijadenmoschee von Cordoba (785—790, später mehrfach erweitert) hat den Typus der Säulenmoschee beibehalten. Bei Verwendung kubisch vereinfachter, entvegetabilisierter korinthischer Kapitelle ist hier

das Motiv des Hufeisenbogens durch Verdoppelung in der Höhe und farbigen Keilsteinwechsel noch mehr in seiner untektonisch-dekorativen Wirkung betont (Tafel IV). In dem im 10. Jahrhundert hinzugekommenen abgegrenzten Schiffsteile vor dem Mihrab (Maksura) ist diese Wirkung bereits auf die Spitze getrieben, da die Bogen als Fächerbogen über- und ineinander verflochten und die Keilsteine und Zwickel, sowie die Wandflächen des Mihrabs mit zierlicher Ornamentik übersponnen sind, für die die Mischung von Arabeske und byzantinisierenden Akanthusranken charakteristisch ist (Abb. 196). Der Mihrab ist, wie auch sonst in maghribinischen Moscheen, nicht mehr als bloße Wandnische sondern raumartig, fast im Sinne eines Sanktuariums behandelt. Die Kuppellösung der Maksura (Abb. 197) zeigt neben Trompenüberleitungen im Fächerbogen und hufeisenbogigem Tambur eine sternförmige Durchkreuzung von Tragebogen, so daß auch hier das Konstruktive der dekorativen Wirkung untergeordnet erscheint. Im 11. und 12. Jahrhundert nehmen die Einzelheiten immer stärker bewegte, gleichsam barocke Formen an, wie etwa Reste dieser Zeit auf spanischem Boden (Zaragossa: Residenz Aljaferia), aber auch Bauten in Nordafrika (Tlemsen, große Moschee) erkennen lassen.

Dort, in Nordafrika, sind auch die Belege für die in Spanien fast fehlenden Perioden der Almoraviden und Almohaden zu suchen. Denkmäler in Fez, Merrakesch und Rabat, die noch eingehenderer Erforschung harren, erscheinen schon als Übergangsstufen zur letzten Blüte maurischer Kunst, die in der Alhambra ihre reichste Entfaltung findet.

Die Gründung der „Al-Hamra" (= die Rote, vielleicht nach der Farbe der Außenmauern) durch Ibn-el-Ahmar fällt noch in das 13. Jahrhundert. Die heute bestehende Anlage, deren im Anfang des 14. Jahrhunderts errichtete Moschee durch den Palastbau Karls V. zerstört wurde, deckt sich im wesentlichen mit dem Neubau Jusufs 1. und Mohammeds V. aus den beiden ersten Dritteln des 14. Jahrhunderts (Textabb. 12, S. 107). Außen einfach, mit festungsartigen Toren (Abb. 199), entfaltet sich im Inneren die ganze Märchenpracht und spiegelt eine wohllebige Innenwelt, die der Orientale nie nach Außen zur Schau stellt, wie so oft der Europäer in seinen prunkenden Fassaden. Aber auch das Innere ist keine eng umgrenzte, von der Natur getrennte Abgeschlossenheit: Der freiräumige Hof ist die Hauptsache, um die sich die Räume gruppieren, die selbst wieder als geöffnete Hallen erscheinen und durch Bogengänge ins Freie verfließen. Der Löwenhof (Abb. 200/2, Tafel V) und der Myrtenhof (Abb. 211) bilden im Winkel zueinander die Zentren der Anlage. Das plätschernde Wasser der Löwenfontäne rieselt in offenem Laufe in die Gemächer, und das Grün der Myrtensträucher spiegelt im Teich. Dieses Innen ist keine Abgeschlossenheit von der äußeren Natur, aber diese Natur ist künstlerisch gebändigt, das Wasser in seinem Fall verteilt, in seinem Laufe gefaßt, im ruhenden Teich geometrisch gebunden. Auch dem Wachstum der Sträucher sind geradlinige Formen aufgezwungen und das Licht der Sonne, nicht minder ein Lebendiges, über Hunderte

von Zacken geleitet und in den beständigen Wechsel von blendender Helle und kühlen Schatten kunstvoll zerlegt (Abb. 201). Was uns als Gegensätze erscheinen könnte, geht ineinander über oder ergänzt einander, wie die Muster der farbigen Intarsien (Abb. 203/18) das Hell und Dunkel zur Einheit binden, und wie in den Stuckornamenten der Wandverkleidungen die vegetabile Ranke zur geometrischen Arabeske, die geometrische Starrheit der Bandmuster zu lebendig fortlaufenden Verflechtungen werden (Abb. 206/7). Von den tausend in unendlicher, gleichartiger Folge angeordneten Mustern ist keines für sich da, keines über- oder untergeordnet, jeder Teil dient gleichmäßig dem Ganzen innerhalb der unpersönlichen Gesetze der Fläche und ungebrochener Farbwerte. Was in omaijadischer Zeit noch einigermaßen konstruktiv in Erscheinung trat, ist hier völlig von Ornamenten überwuchert, zum Ornament geworden. Säulen und Kapitelle (Abb. 204/5, Tafel VI) sind zu zierlichen, kräftelosen Gebilden, lastende Architrave zu dekorativen Rahmungen geworden (Abb. 209/10) und die reine deckende Sphäre der Kuppel ist in den lichtverwebten Zauber tausendfältiger Nischen und Zapfen des Stalaktitenwerkes aufgelöst (Abb. 208). In der unendlichen Fülle des Fremdartigen aus Ost und West, die hier vereinigt wurde, hat die Grenzenlosigkeit arabischen Geistes hier, an den Pforten Europas, eine Erfüllung gefunden.

Gleichen Prinzipien folgten auch andere, teils verschwundene, teils, wie das Lustschloß Generalife (1319), stark veränderte Anlagen (Abb. 212). Im Rahmen dieser Darstellung kann nicht auf die Auswirkungen islamischer Kunst unter den spanisch-christlichen Herrschern eingegangen werden, unter denen Schlösser, Kirchen, Synagogen und Häuser unter Heranziehung der maurischen Künstler und Handwerker errichtet wurden. Das Zusammentreffen mit den abendländischen Stilformen der Gotik und Renaissance führte zu Um- und Neubildungen, die unter dem Begriff des spanischen Mudejarstiles zusammengefaßt werden. Als dessen prächtigste Leistung sei nur der Alcazar (Abb. 213 bis 216) angeführt, den Peter der Grausame mit Granadiner Handwerkern um 1360 errichtete, und der noch im 16. Jahrhundert erneuert wurde. Bei zunächst scheinbar gleichartigen Prinzipien, die teilweise ältere islamische Spolien einbeziehen, merkt man — auch abgesehen von den rein renaissancemäßigen Balkonaufbauten im Oberstock des Mädchenhofes (Abb. 214) — doch bald die europäischen Stilprinzipien. Die Säulen bekommen wieder durch Bauchung und Zusammenziehung ihren Kräfteausdruck, die Kapitelle ihren naturalistischen Akanthusschmuck, und die Arabesken- und Rautenflächen werden von Zahnschnittfriesen und antikisierenden Gesimsen durchsetzt und abgeschlossen. Ja in den Ornamentenfeldern selbst klingen die ausgehende Gotik und die Blatt- und Muschelmotive der Renaissance mit den Arabesken ineinander, die Flächenhaftigkeit wird plastisch-körperlich gelockert und selbst die menschliche Figur durchbricht das sunnitische Gesetz strenger Bildlosigkeit (Abb. 216). Was so in Spanien allmählich dem

Europäismus zum Opfer fiel, lebte in Nordafrika noch weiter, wie etwa die Außenseite des Stadttores (Bab Mansur el-Aldsch) in Meknes aus dem 17. Jahrhundert zeigt (Tafel VII).

Von der Herrschaft der Araber in Sizilien sind nur ganz geringe Reste erhalten geblieben, doch haben auch hier die christlichen Normannenfürsten mit den Kräften der Araber weitergebaut und haben deren Formen mit den christlichen vereinigt. Auf diese christlichen Paläste und Kirchen kann hier nicht eingegangen werden. Nur ein Beispiel, die Stalaktitendecke der Palastkapelle von Palermo (Abb. 217) mag die Herrschaft der islamischen Kunst im christlichen Sizilien veranschaulichen.

KLEINASIEN, ARMENIEN UND EUROPÄISCHE TÜRKEI

1. SELDSCHUKEN UND ANDERE MITTELTÜRKISCHE DYNASTIEN (11.—14. Jahrh.)

Die Geschichte der Kunstdenkmäler in den arabischen Ländern hat gezeigt, wie sich arabischer Geist verschiedener lokaler und volklicher Elemente bemächtigte und diese sich zu eigen machte. In Ägypten und Syrien wurde dieser Geist durch die fremden Dynastien freilich bald in andere Bahnen gelenkt und mit den Mamluken tritt bereits in voller Klarheit das türkische Element an seine Stelle. Auch die Türken verfügten als Wandervolk zunächst kaum über höhere eigene Kunstformen. Schon auf dem Wege aus ihrer zentralasiatischen Heimat hatten sie ost- und südasiatisches (buddhistisches) Kunstgut aufgenommen, und im persischen Hochland übernehmen sie mit der islamischen Religion auch die Kultur- und Kunstüberlieferung. Wesentlich aber scheint hier, daß sie mit dem Übergang zur Seßhaftigkeit sich der dort heimischen volkstümlichen Formen bemächtigen und sie in neuer Gestalt monumentalisierten. Mit den Arabern, wie mit allen Wandervölkern haben also die Türken die Aufnahmefähigkeit fremden Kulturgutes gemeinsam. Sie allein ist freilich nicht entscheidend, und ihnen deshalb — wie es gewöhnlich geschieht — einen eigenen künstlerischen Geist abzusprechen, geht nicht an. Auch ihnen ist zunächst der aus Wüste und Wanderleben geborene Transzendentalismus eigen. Doch unterscheidet sich ihr Unendlichkeitssinn, von dem der Araber künstlerisch darin, daß das Grenzenlose weniger in der Zweidimensionalität der Fläche als in der Dreidimensionalität des Raumes zum Ausdruck kommt, und wie dort das planimetrische Achsensystem, so ist es hier das kubische, das die Unendlichkeit in Gesetze zwingt. Wir haben dieses Prinzip schon auf islamisch-ägyptischem Boden sich auswirken sehen. Besondere Kraft mußte es in den durch die Türken dem Islam neugewonnenen Gebieten des vorderasiatischen Hochlandes (Kleinasien, Armenien) erlangen, wo seit hettitischen Zeiten immer wieder die Neigung zu kubischer Gestaltung offenbar wurde, während in den persischen Oasen der freiere vegetabile Sinn einigermaßen hindernd im Wege stand.

Von Persien aus hatte sich der türkische Volksstamm der Seldschuken schon am Beginn des zweiten christlichen Jahrtausends Armeniens bemächtigt, wo er in christlichem Gebiete seine Teilfürstentümer schuf, von denen neben Erzerum die alte Bagratidenstadt Ani ein Hauptzentrum wurde. Mag auch die dortige Moschee (Abb. 221) den Bestand eines alten Bagratidenpalastes übernommen haben, so ist ihre Form um so mehr entscheidend, als sie weder dem

geläufigen Typus der arabischen, noch dem der persischen Hofmoschee (Medrese) folgt und eine selbständige, wohl aus heimischen Voraussetzungen monumentalisierte Anlage aufweist. Es handelt sich um das Aneinanderfügen mehrerer Raumzellen zu einem geschlossenen Stützensaal, wobei gegenüber der arabischen Stützenmoschee jedes Teilquadrat durch Übermauerung der Bogen und eigenem Wölbungsabschluß seinen Selbständigkeitswert bekommt, aus der Verbindung dieser Einheiten aber eine größere geschlossene Raumeinheit zu erzielen gesucht wird. Dieses Streben bleibt in der Folge für die Entwicklung bestimmend. Aber nicht nur in der Raumbildung, auch in den körperlichen Einzelelementen wie im Gesamtkörper wird die kristallhafte Gesetzmäßigkeit offenbar: Gedrungene Pfeilerzylinder mit kubischen Aufsätzen erscheinen statt der Säulen und neben der kubischen Geschlossenheit des Moscheekörpers erhebt sich das achtseitige reine Prisma des Minarets.

Es entbehrt nicht einer gewissen Spannung, zu verfolgen, wie dieser strenge Eigengeist der Türken sich immer wieder fremdartiger Elemente bemächtigt und daraus Neues gestaltet. Konia, Siwas, Diwrigi und andere Städte Kleinasiens wetteiferten in der Bildung eines aus verschiedenen Kunstformen zusammengesetzten nationalen Stiles. Konia, die Zentrale der kleinasiatischen Seldschukenherrschaft hat unter Ala-eddin seine höchste Blüte. Von dem alten seldschukischen Palast auf der Zitadelle stehen in der Nähe der Moschee freilich nur mehr die Reste eines Turmes mit loggiaartigem Aufbau in persischem Kielbogen mit Balkonvorsprüngen und mit dem Schmuck kubisch gemeißelter, in die Nischen des Untergeschosses eingestellter Steinlöwen (Abb. 222). Die innerhalb des sunnitischen Islam sonst geradezu unerhörte Verwendung von Vollskulpturen, sowie figürlichen Reliefschmuckes muß als eine Eigenheit der Zeit Ala-eddins gelten. Die Befestigungen Konias und anderer Städte wurden mit antiken, byzantinischen aber auch hettitischen Skulpturen geschmückt und der Reichtum des Landes an solchen plastischen Werken mochte der eine Anlaß zu dieser Vorliebe für plastisch-körperliche Kunst gewesen sein. Diese erstreckte sich aber nicht bloß auf die Wiederverwendung alter Denkmäler, sondern schuf auch in eigenem Stile Neues. Der andere Anlaß lag aber in der bereits in ihren zentralasiatischen Stammsitzen erfolgten Berührung der Türken mit den darstellenden Kunstkreisen Ost- und Südasiens, Berührungen, die zunächst auf dem der bildlichen Darstellung immer geneigten persisch-mesopotamischen Boden zu ständigen Beziehungen wurden. Zwei Fensteraufsätze aus Mesopotamien (Abb. 236) zeigen neben Symbol- und Fabeltieren persischer Überlieferung indische Pfaue und buddhistische Sitzgestalten und der Reliefschmuck des Talismantores in Bagdad (Abb. 235) zeigt das in Vorderasien auch sonst übliche Motiv gegenständiger chinesischer Drachengestalten, die eine in mongolischer Art gekleidete und mit einem Nimbus versehene hockende Figur in die Mitte nehmen. Ist in solchen Werken in Linienrythmus und plastischer Wiedergabe noch der Geist der Vorbilder zu spüren, so zeigen etwa die ehemals ebenfalls als gegenständiger Torschmuck verwendeten

Genienreliefs in Konia (Abb. 234) bereits die geradlinig-geometrisierende, kubische Art des Türkischen, unter der die Rhythmik und Plastik der östlichen Vorbilder nur mehr gedämpft durchklingt.

Nicht weniger deutlich wird das Zusammenströmen verschiedenster Elemente und deren Umsetzung in eigene Formgebung in der Architektur. Zum Bau seiner Moschee in Konia (Abb. 222/3) hatte Ala-eddin einen Baumeister aus Damaskus berufen. Er wählte den in Syrien geläufig gebliebenen Typus der Säulenmoschee, wie er auch später noch unter den Karamanenfürsten in der Moschee-Isa I. in Ajasoluk bei Ephesus auftritt (Abb. 231). Soweit das antike Säulenmaterial für die Stützenhallen nicht ausreichte, wurden eigene Formen in Gestalt von Bündel- und Knotensäulen geschaffen, wie sie dem untektonischen türkischen Empfinden entgegenkamen. Auch das Äußere der Moschee kommt in seiner festungsartigen Einfachheit, die nur von den nordsyrischen Steinintarsien des Torbogens farbig belebt wird, diesem Empfinden entgegen, und in der klaren achtseitigen Dachpyramide bzw. der Halbkugel der beiden Mausoleen findet die mathematische Körperhaftigkeit ihren beherrschenden Ausdruck.

Man darf nun nicht glauben, daß dieser abstrakte Geist den Sinn für konstruktive Leistung unterbunden hätte. Sie ist freilich äußerlich nicht sichtbar gemacht, wie etwa in der griechischen oder gotischen Baukunst. Doch zeigt z. B. die Ruine des Sultan Han bei Konia (Abb. 224), eines jener großzügigen Unterkunftsbauten für Karawanen, das konstruktive Gerippe bloßgelegt, und läßt eine in den kleinasiatisch-armenischen Hochlandsgebieten schon seit vorislamischer Zeit hoch ausgebildete Stein- und Gußmauertechnik erkennen, die beweist, daß der konstruktive Sinn wohl in höchstem Grade vorhanden, aber ganz den abstrakten eigenen Formprinzipien unterstellt wurde.

Wie unter Ala-eddin vereinzelt die Säulenmoschee, so hat in anderen Bauten auch der persische Medresentypus Eingang gefunden und wird in der Folge zu einem Hauptträger der Entwicklung. In der Sirtscheli-Medrese in Konia (Abb. 225, Textabb. 13, S. 107) ist es ein turkestanischer Baumeister aus Tus, der unter Beibehaltung der dort heimischen Ziegeltechnik den Hofiwanbau mit östlichem Fliesendekor ausstattet, so daß zunächst schwerlich ein eigenartig Seldschukisches festzustellen ist. Aber auch hier geht von Fall zu Fall die Anpassung vor sich. Die Ziegeltechnik wird zum Teile oder ganz von der bodenständigen Steintechnik verdrängt und beides gleichermaßen den kubisch sammelnden Prinzipien unterstellt. Von Bedeutung ist der Übergang des freiräumigen Medresenhofes zum weiträumigen kuppelgedeckten Innenraum. Wie auf ägyptischem Boden in der Hassan-Moschee (S. 33) der Hof im Verhältnis zur Baumasse eingeschränkt wurde, so wird hier die letzte Konsequenz gezogen und der Raumkrystall auch nach oben durch die Kuppel geschlossen (Abb. 226/28). Damit ist aber auch die Notwendigkeit gegeben, die früher als Selbständiges angefügten Iwane mit dem kleiner gewordenen Hofraum enger zu verbinden und eine Raumeinheit anzustreben, die erst unter den Osmanen voll erreicht werden sollte (Textabb. 13/14, S. 107). Am Äußeren setzt sich der würfelförmige Unterbau von

der halbkugeligen Decke in kräfteloser stereometrischer Klarheit voneinander ab, wie auch im Inneren die Kuppelüberleitung weder durch die empirische Trompe noch durch das verbindende Kräftespiel der Pendentifs, sondern durch die neue überorganische Form der „türkischen Dreiecke" ersetzt wird (Abb. 227). In der Folge sehen wir diese Dreiecksüberleitungen auch den kubischen Eindruck des Äußeren bestimmen (Abb. 232).

Noch zwei andere Momente erhalten nun eine neue eigenartige Ausprägung, die Torfassade und das Minaret. Die Dreiheit des alten zweiflügeligen Fassadensystems wird zu der „Hohen Pforte", die in reichem Schmuck die Tornische mit den beiden Wandflügeln zu einer Einheit verbindet (Abb. 229/30). Auch hier dringen die Ornamentmotive aller islamischen Völker und Gebiete, Arabesken und persische Blütenranken, geometrische Bandgeflechte, Schriftfriese, Intarsien und selbst Säulen und Kapitelle in antikisierenden Formen in wunderlichster Mischung ineinander. Und doch ist es kein geist- und regelloses Sammelsurium heterogener Formen. Alles wird zu einer neuen Einheit, deren positive Bedeutung am besten daran erkenntlich ist, daß die überorganischen Gesetze, durch welche die Einzelheiten gebunden werden, bei oft nur geringen tatsächlichen Maßen eine monumentale Größe vortäuschen, die mit europäischen Großwerken wetteifern kann. Dieser Eindruck wird unterstützt durch die Einbeziehung oder Kontrastsetzung der Minarette (Abb. 228/30). Nicht mehr als massige Turmbauten, sondern als nadelförmige Gebilde gestaltet, haben sie die Türken aus ostpersischen Gebieten (vgl. Abb. 282) als eine Monumentalisierung primitiver Wart- und Signaltürme der Steppengebiete mitgebracht und zum Typus ausgestaltet.

Was bei den kleinasiatischen Seldschuken und ihren Nachfolgern, den Karamanen (Abb. 232), am klarsten zu fassen ist, wird auch von den kleineren türkischen Dynastien anderer vorderasiatischer Gebiete mit entsprechenden Variationen durchgeführt. Bei den in Mesopotamien herrschenden Orthokiden konnten wir gelegentlich der Skulpturdenkmäler (Abb. 236) den freieren, vegetativen Zug des Persischen durchbrechen sehen. Ein Beispiel aus ostkaukasischem Gebiete, der Torbau des Khanpalastes in Baku (Abb. 233) läßt erkennen, wie diese persische Blumigkeit in einen etwas trockenen Reichtum übergeht, der durch die kantig profilierte Rahmung im türkischen Geiste gebunden wird.

2. OSMANEN (1301—1922)

Mit den Osmanen hatte sich ein neues türkisches Herrschergeschlecht zur Macht aufgeschwungen, dessen Stamm unter den Seldschuken noch ein halbnomadisches Leben führte. Von neuer jugendlicher Volkskraft erfüllt, übernahmen die Osmanen die Aufgabe, die türkische Völkerbewegung im Norden des Mittelmeeres nach dem weiteren Westen vorzutragen und, nachdem sie in Kleinasien ihre Herrschaft gesichert, durch die Eroberung

Konstantinopels (1453) in Europa selbst ein neues Machtzentrum an Stelle des byzantinischen Reiches zu gründen.

Noch einmal wiederholte sich der Vorgang orientalischer Machtgründung in dem Sammeln der verschiedensten erreichbaren Kräfte, der Aneignung der Überlieferungen der neu eroberten Gebiete, aber auch der Erneuerung des eigenen Volksgeistes als Neugestalters alter Überlieferungen. Von den ältesten Bauten der Osmanen auf kleinasiatischem Boden wird uns berichtet, daß ihr massiver und schwerfälliger Stil an keine Schule der Baukunst gemahnte. Darin darf wieder der Drang zu einfach kubischer Gestaltung erkannt werden, der, aus dem türkischen Volksgeiste geboren, noch nicht durch die organisierte Zusammenarbeit aus der Fremde berufener Kräfte differenziert wurde. Bauten wie die grüne Moschee (1392) und die Mahmud Tschelebi Moschee in Isnik (Nicäa) mögen in ihrer strengen Außenform an solche Frühwerke gemahnen (Abb. 239a, b). Unter Murad I. (1359—1389), mit Beihilfe seiner Mutter Nilufer Chatun, wurde erst die Organisation geschaffen, der zufolge Künstler und Arbeiter „aus den östlichen Reichen" wie auch griechische Bauleute zur Ausbildung eines eigenen Stiles berufen wurden. Hier folgt zunächst noch die Ulu-Moschee in Brussa (Abb. 240a, b), jener durch Reihung gewölbter Raumzellen charakterisierten Anlageart, wie wir sie in der Moschee von Ani kennengelernt haben, wobei hier die Betonung des mittleren Kuppelgewölbes mit darunter liegender Fontäne noch auf die ursprüngliche Hofanlage heimischer Primitivformen weist, die beiden die Fassade flankierenden Minarette aber bereits die bewußte Übernahme einer persischen Anlageform (vgl. Abb. 282) erkennen lassen.

Strebt schon die Ulu-Moschee die Vereinheitlichung der Einzelräume zu einem geschlossenen Gesamtraum an, so ist der eigentliche, für die Zukunft bedeutsame Träger dieser Entwicklung das Schema der aus seldschukischer Überlieferung übernommenen Medrese. Schon in der Moschee Murad I. in Brussa ist der in der Ilderim Bajezid-Moschee und in der grünen Moschee fortgeführte Versuch gemacht, die um den ehemaligen, seit der Seldschukenzeit kuppelgedeckten Hof gelegenen Iwane mit dem Mittelraum immer mehr zur Einheit zu binden. Wie auch die Außenansicht der Bajesid-Moschee in Amasia(Abb. 241 b) zeigt, geschieht dies zunächst dadurch, daß die Seiteniwane verbreitert werden und der Hauptiwan die Ausdehnung des Mittelquadrates erhält, so daß in der Hauptachse ein großer von zwei gleichen Kuppeln überdeckter Saal mit seitlichen Erweiterungen entsteht. Auch diese letzteren werden schließlich, wie in der Moschee Murad II. in Brussa (Textabb. 15, S. 108) der Ausdehnung des Mittelquadrates angenähert. Aber noch sind die einzelnen Teile als solche in Nebeneinanderordnung erkenntlich, ja sogar in türkischem Geiste als kubische Einzelheiten betont. Wie im Äußeren, so sind auch im Inneren die großen glatten Wandflächen und Sphären für den Eindruck bestimmend. Dies gilt nicht nur für Moscheebauten, sondern auch für Zweckbauten anderer Art, wie vor allem für die oft zu ganz monumentalen Leistungen

von halb sakraler Bedeutung ausgestalteten Warmbäder, die seit alten Zeiten (vgl. Kusseir Amra, S. 23 f.) innerhalb des Islam eine große Rolle spielten. Ihre zweckliche Anlage gestattet die Durchführung räumlicher Vereinheitlichung freilich nur bis zu einem gewissen Grade, die kristallhafte Klarheit der architektonischen Durchführung, die abstrakt-körperliche Bindung des Raumes tritt aber hier vielleicht noch stärker als bei den Moscheen in Erscheinung (Abb. 241 a, 242).

Das „Massive und Schwerfällige" frühosmanischer Kunst wird freilich schon auf kleinasiatischem Boden durch die Aufnahme der fremden Dekorationselemente gemildert, ohne daß den eigenen Prinzipien dadurch Abbruch getan wird. Es ist in erster Linie die Fassade und das Portal, die die reichste Ausstattung erfahren. Gleichsam als ein überleitender Ersatz für den verlorengegangenen, von den Nachwirkungen des alten Nomadenblutes aber doch noch geforderten freien Außenraumes tritt nun die meist fünfteilige Säulenvorhalle in Kraft (Textabb. 15, S. 108), deren Kuppelfolge später tatsächlich allseitig den vorgelegten Reinigungshof umgibt. Die Zierform der Säule als glatt zylindrischer, spiralig geriefelter oder achtkantiger Schaft wird durch neuartige Kapitell- und oft auch Basenbildungen aus Stalaktitennischen oder türkischen Dreiecken abgeschlossen, die in der Folge typisch bleiben (Abb. 247). Die Rahmung der Portale und Fenster wird in ähnlichem Reichtum wie bei den Seldschuken, aber in erneuerter Strenge durch Arabesken, Blütenranken und Schriftbänder vollzogen (Abb. 244). Neugründungen kunstgewerblicher Werkstätten, wie die Fliesenfabriken in Isnik lassen die Handwerksleistungen der anderen islamischen Länder in neuen Formen erstehen und dienen einem immer reicher werdenden Schmuckbedürfnis, das der strenglinigen Gesamtform elegante Bewegtheit und lebhafte Buntheit im Detail entgegenstellt (Abb. 243).

So ist diese Kunst bereits zu einem ausgeprägten Stil geworden, bevor die Türken den Boden Konstantinopels betraten. Zu glauben, sie wären als Barbaren mit leeren Händen gekommen, um im Handumdrehen eine Bauschöpfung wie die Sophienkirche nachahmen zu können, was die Byzantiner selbst durch Jahrhunderte nicht mehr vermochten, ist ein nur allzu häufiger Irrtum. Haben wir doch gesehen, wie gerade in der Baukunst seit der Seldschukenzeit eine konsequente Linie vor allem im Streben nach der Gestaltung eines einheitlichen Innenraumes aus eigenen Mitteln festzustellen ist, der den in den günstigeren Klimaten üblichen Freiraum ersetzen sollte. Zudem geschah die Übernahme des Schemas der Sophienkirche nicht sofort. Die Moschee, die der Eroberer Mohammed II. an Stelle der alten Apostelkirche errichtete, hatte nicht die heutige, erst nach mehrfachen Erdbebenzerstörungen im Sinne späterer Bauten hergestellte Gestalt (Abb. 245). Nach alten Berichten zu urteilen, schloß sie sich wie einige andere älteste Konstantinopler Moscheen der schon auf kleinasiatischem Boden geläufigen Form an, wobei die Vereinheitlichung der Raumgestaltung noch dadurch um einen Schritt weitergeführt wurde, daß der Hauptiwan nun als Halbkuppelraum an das Mittelquadrat angeschlossen

und mit diesem auch die beiden Seitenwände — allerdings noch durch eine Arkadenstellung getrennt — in gleicher Breite vereinigt wurde (Textabb. 16, S. 108). Damit war aber bereits im Sinne einer logischen Weiterentwicklung ein Grundriß- und Aufbauschema gegeben, das dem der Sophienkirche ganz analog war und nur mehr der Ergänzung einer zweiten Halbkuppel in der Hauptachse bedurfte, um dem der Sophienkirche zu gleichen.

Diese Angleichung zugleich mit entsprechender Monumentalisierung in den Größenverhältnissen muß erst als die Tat des Architekten Haireddin mit dem Bau der Bajesid-Moschee (1501—1507) gelten (Abb. 247). Er hat damit den Typus der Konstantinopler Moscheen geschaffen, wie er in der Blütezeit osmanischer Baukunst durch den Großmeister Sinan (1489—1578) seine höchste Entfaltung erhielt und durch dessen Nachfolger bis zur letzten Konsequenz gesteigert wurde. Unter seinen mehr als dreihundert Bauten hat Sinan in der Moschee Schah Sade (Abb. 248) und der Moschee Suleimans des Großen (Abb. 249) seine Hauptwerke auf dem Boden Konstantinopels geschaffen. Schon hier hatte er durch die Auflockerung der seitlichen Arkadenwände des Inneren (Tafel X, Textabb. 19, S. 109) gegenüber der Sophienkirche durch drei große Bogenspannungen die Seitentrakte in den Gesamtraum einzubeziehen versucht und war damit bereits dem Prinzip eines nach allen Seiten gleichmäßig entwickelten Einheitsraumes nahegekommen, wie er in der Folge durch die in beiden Achsen gleichwertige Anfügung von Halbkuppeln an den beherrschenden Mittelraum typisch wurde (Moschee Ahmed I., Tafel XI, Textabb. 17, S. 108). Daß es hier noch ein Hinausgehen über die Sophienkirche gab, ist ein Zeichen, wie sehr diese eben nur ein Durchgangsstadium einer bereits seit langem vorliegenden eigentürkischen Entwicklung war. Unter Sinan weicht schließlich auch das Vorherrschen einer Richtung (Sophienkirche) dem zentralen geometrischen Raumgedanken, wie er ihn in der Mihrima-Moschee (Abb. 254) durch Überdeckung des Gesamtraumes mit einer einzigen Kuppel und in seiner großartigsten Lösung, der Moschee Selim II. in Adrianopel (Abb. 258), mit Zugrundelegung des Achtecks, durchführte. Auch am Äußeren dieser Moscheen kommt das Streben nach abstrakt geometrischer Gesetzmäßigkeit, weit über das byzantinische Bauschema hinausgehend, zum Ausdruck: Auf dem Würfel des Unterbaues erhebt sich der krönende Kuppelberg in klarer Gegeneinandersetzung jedes Einzelgliedes und in der stereometrischen Gesamtform der Pyramide zusammengefaßt (Abb. 255–57). Und so ist denn an diesen Moscheen jeder Teil als ein für sich Bestehendes, nicht als Ausdruck wirksamer Kräfte gefühlt und zu dem benachbarten in ein tektonisches oder organisches Verhältnis gebracht, hier herrschen vielmehr die überpersönlichen Gesetze der Zahl, die Dreiheit einer Arkadenstellung wird von der höheren Einheit eines Bogens zusammengefaßt, diese selbst ist aber wieder nur ein gleicher Teil einer größeren Einheit bis hinauf zur Kuppel. Und der Moscheekörper selbst ist nur das Glied einer größeren Dreiheit, insofern er zwischen dem von einer gleichartigen Kuppelreihung umgebenen Vorhof und dem Grabgarten an der

Rückseite eingestellt ist. Dieser in der Suleiman-Moschee von einem pylonenartigen Torbau (Abb. 251) eröffnete Komplex ist abermals in ein umfriedetes, regelmäßiges Areal eingestellt, das von den zugehörigen Kuppelkomplexen der Schulen, Armenküchen, Bibliotheken, Krankenhäuser und Bäder eingerahmt und aus den winkeligen Straßen und bescheidenen Holzhäusern der Stadt als eine streng geordnete Stadt für sich herausgehoben und schon in der Ferne durch die Koordinaten der nadelförmigen Minarette gekennzeichnet ist. Neben der Suleimanije (Abb. 249) ist auch in diesem Sinne die Selimije von Adrianopel (Abb. 258) eine städtebauliche Großleistung Sinans, die durch ihren abstrakt-kubischen Aufbau eine weit größere Monumentalität erzielt als sie der europäische Schwestergroßbau, die Peterskirche in Rom, durch die verkleinernde Wirkung ihrer organisch-tektonischen Gliederung erreichte.

Dieser Monumentalität des Sakralbaues steht, der Intimität des türkischen Familienlebens und wohl auch der Nachwirkung nomadischer Bräuche entsprechend, das einfache Äußere des Profanbaues gegenüber. Wie das gewöhnliche, meist aus Holz errichtete Wohnhaus nach außen hin bescheiden in Erscheinung tritt (Abb. 268), im Inneren aber den größten Prunk entfaltet (Abb. 269), so ist auch der Palast weniger auf die Wirkung des Äußeren als des Inneren gestellt. Keine großartig aufgemachte Fassade, noch die Riesenhaftigkeit eines zusammenhängenden Baukomplexes wird dem Beschauer geboten, vielfach ohne Zusammenhang sind die Wohn- und Repräsentationsräume als leicht gebaute Pavillons (Kiöschke) inmitten des Grüns einer üppigen Parkanlage zerstreut. Zuerst folgen diese Kiöschke in der Anlage zum Teil noch persischen Vorbildern (Tafel IX, vgl. Abb. 246), später (Abb. 259) macht sich mehr die dem türkischen Geiste entsprechende Zentralisierung geltend. Innen aber (Abb. 260—62) herrscht die Farbe, sei es im bunten Belag der Teppiche, in den wechselnden Mustern des Fliesenbelags der Wände, in den Schriftbändern, deren hochentwickelte Kalligraphie als Kunstwerk die figürliche Darstellung ersetzt, in den Polygonalmustern der Decken und in den Holz-, Elfenbein- und Perlmuttereinlagen der Türen.

Einen Ausgleich zwischen Sakral- und Profanbau in dem Sinne, daß der innere Prunk der letzteren, aber auch die monumentale Gestaltung des Äußeren — freilich in bescheidenerem Maßstabe als bei den Moscheen — übernommen wird, bilden die Mausoleen (Türben), die in den rückwärtigen Höfen der großen Moscheebauten ihren Platz haben. Ihre Allgemeinform als zentrale Kuppelbauten geht auf alte, persisch-türkische Überlieferung zurück. In dem polygonalen Prisma des Unterbaues, der gerillten Kuppel und dem niedrigen zylindrischen Tambur kommt das stereometrische Empfinden der Türken wieder klar zum Ausdruck (Abb. 252, 253). Der reiche Schmuck von profilierten Rahmungen, farbiger Marmorinkrustation, Stalaktitensimsen und Palmettenfriesen belegt diese abstrakte Gesetzmäßigkeit ohne sie zu zersetzen und ohne ihr die Wucht des Untektonischen zu nehmen. Im Inneren (Abb. 250) mögen Säulen und Bogen ein struktives Gerüste abgeben, aber sie wirken nur

als dekorative Vorlagen vor den durch die Fliesen und farbigen Glasfenster selbst entmaterialisierter Wänden.

Die wachsende Schmuckfreude der Türken feiert mit dem Beginne des 18. Jahrhunderts ihre höchsten Triumphe. Hier droht freilich die Gefahr, daß die abstrakte Gesetzmäßigkeit der früheren Zeit verloren geht. Schon Sinan bedeutet darin einen Wendepunkt. Dann sind es neben den reich ausgestatteten Grabsteinen der romantischen Zypressenfriedhöfe (Abb. 271/2) vor allem die kleineren halbreligiösen Zweckbauten, wie die Pavillons der Wasch- und Trinkbrunnen, in denen das Architektonische hinter dem Ornament fast ganz zurücktritt. Es ist die Zeit, in der die türkische Macht ihren Höhepunkt überschritten hatte, und von Europa wie vom Osten ein neues Naturgefühl seinen Einzug hält. Statt geometrischer Geradlinigkeit setzt sich individuelle Bewegung im Grundriß und in der fast chinesisch geschweiften Form der Dächer durch (Abb. 263/6), das geradlinige Bandwerk und die unvegetabile Arabeske werden von der barocken Akanthusranke durchsetzt und die Füllungen des untektonischen Rahmenwerkes werden durch persische Rosen- und Nelkensträuße in chinesischen Vasenformen bestritten (Abb. 264/5, Taf. XII). Und doch bleibt dieses Naturgefühl des Westens und des Ostens noch in die Schranken des Übersinnlichen gebannt, indem diese Blumen, Früchte und Ranken an die raumlose Fläche gebunden werden und eine illusionsfeindliche Farbgebung in Gold, Grün, Rot und Blau den Dingen den Wirklichkeitswert nimmt. Dann überwiegt der Europäismus in den barocken Einzelformen (Abb. 266) und nur an der Strenge klassizistischen Formaufbaues findet der türkische Geist noch eine gewisse Angleichungsmöglichkeit (Abb. 267).

Innerhalb der gesamten islamischen Kunst bedeutet die Kunst der Osmanen wohl die umfassendste Konzentration künstlerischer Elemente des weitesten Ostens und Westens. Am Balkan, in Kleinasien, Syrien (Abb. 190) und Ägypten (Abb. 186) überlagert der Typus der osmanischen Moschee die alten lokalen Kunstschichten als ein internationaler Faktor, und die Schüler Sinans werden bis nach Indien berufen. Gegenüber dem Sultanshofe in Konstantinopel erscheinen die Machtzentren der Hochrenaissance und des Barock in Europa fast wie Ableger in bezug auf die Möglichkeit der Durchführung riesenhafter Leistungen. Dem an materielle Mittel nicht gebundenen, ausgedehnten Wirkungskreise eines Sinan steht die Tragik seines Zeitgenossen Michelangelo gegenüber. Daß diese Kunst einen intensiveren, von Volk zu Volk wirkenden Einfluß auf Europa ausüben konnte, dazu war freilich der kulturelle und politische Gegensatz ein zu großer. Aber mit Bellini haben auch viele andere europäische Künstler am Sultanshofe gelernt, und über die Völker hinweg fand ein reger Austausch von Hof zu Hof statt. Die Orientalismen und die Fremdtümelei an den europäischen Höfen, vor allem aber der kunsthandwerkliche Geist, wie er mit den verfeinerten Luxusbedürfnissen zusammenhing, haben eine ihrer wichtigsten Quellen in dem nationalen Internationalismus des osmanischen Hofes.

DIE BAUKUNST DER PERSISCHEN LÄNDER UND INDIENS

VON

ERNST DIEZ

PERSIEN, WESTTURKESTAN UND AFGHANISTAN

Das iranische Hochland bildet den Übergang von Vorderasien und seinen alten Kulturen nach Indien und war gleichzeitig den Einfällen der Nomaden- und Steppenvölker von Norden her stets ausgesetzt. Diese Lage und die Beschaffenheit seines Bodens, sein Steppencharakter, waren stets maßgebend auch für die Kultur Persiens. In islamischer Zeit bewirkten zwei Faktoren die Gestaltung einer Architektur, ja einer eigenartigen Kunst überhaupt, die wir als die persisch-islamische, neupersische oder kurzweg als die persische bezeichnen: die Fortsetzung der altorientalischen Tradition in Westpersien und die Einwirkung indobuddhistischer Baugestalten von Baktrien her. Dazu kamen für die Miniaturenmalerei und das Kunstgewerbe noch besondere ostasiatische Einflüsse.

Schon ein rascher Überblick über die Geschichte Persiens in islamischer Zeit zeigt uns, wie viele Faktoren von Ost und Nord hier am Spiele waren und am bunten Teppich der persischen Geschichte mitknüpften. Die Macht der abbasidischen Kalifen in Bagdad hielt nicht lange an. Die Machthaber wurden deren Generäle und Statthalter, die bald eigene Dynastien gründeten: Die Tahiriden und Saffariden in Churasan und Sistan, die Samaniden in Transoxanien und Persien, die Ziyariden in Dschurdschan am kaspischen Meer, die Ghaznawiden in Afghanistan, um nur die wichtigsten zu nennen. Mahmud von Ghazna (998—1030) eroberte Nordindien und beherrschte fast ganz Persien; daraus mußten sich Wechselwirkungen ergeben. Schon machten sich östliche Einflüsse geltend, vollends aber unter den Seldschuken, türkischen Stämmen aus Zentralasien, die eigenes Kulturgut mit buddhistischen Traditionen vereinten und nun in Persien eine fast dreihundertjährige Herrschaft ausübten, um dann von verwandten Stämmen, den Mongolen, abgelöst zu werden. Die Folgen dieses Wechsels der Hegemonie in der Welt des östlichen Islam zeigten sich bald, in der Architektur sowohl wie in der Buchmalerei und Kleinkunst.

Fand in den ersten Jahrhunderten des Islam die Stützenmoschee auch in ganz Persien bis Balch und Herat, ja bis Indien Verbreitung, so setzte sich vom 11. Jahrhundert an ein neuer Moscheetypus durch: Die Medresenmoschee. Das älteste und imposanteste Baudenkmal dieser Art in Persien ist die Masdschid-i-Dschuma, die große Freitagsmoschee, in Isfahan (Abb. 275 a, Textabb. 20, S. 109). Ihr Grundriß zeigt ein Agglomerat von Säulen- und Pfeilerhallen, die seit ihrer Gründung in abbasidischer Zeit durch An- und Umbauten entstanden waren, bis der Seldschukensultan Malik Schah durch Einbau des Medresenhofes

mit vier gewölbten Hallen im Achsenkreuz, den Iwanen, einen monumentalen Hof schuf, hinter dem die Säulen- und Pfeilerhallen verschwanden. Dieser Hof wurde freilich öfters restauriert und erneuert und stammt in seinem heutigen Zustand vorwiegend aus sefewidischer Zeit, dem 17.—18. Jahrhundert, aber Teile davon, wie der Südiwan mit seinem Zellengewölbe und andere Teile der Moschee, reichen in die seldschukische Periode zurück.

Zum Verständnis dieses persischen Moscheetypus müssen wir Gestalt, Ursprung und Zweck der Medrese kurz erörtern. Das Wort bezeichnet einen Ort, an dem gelehrt wird (von arabisch darasa = lehren). Die Gebäude waren Konvente, in denen neben den gemeinsamen Gebeten auch theologischer Unterricht erteilt wurde. Ihrem Zweck nach war die Medrese nicht persischen, sondern türkischen Ursprungs und entsprang dem Bedürfnis, der sunnitischen Orthodoxie nach Pflanzstätten ihrer Lehren. Da sich die türkischen Dynastien zu Beschützern der Sunna aufwarfen, fand die Medrese mit den seldschukischen, mongolischen und timuridischen Dynastien ihre Verbreitung in Persien, Turkestan und Kleinasien mit den eijubidischen und mamlukischen auch in Ägypten. Über ihre Verbreitung in Indien wissen wir nichts. Dem nordafrikanischen und spanischen Westen blieb sie fremd. Die Gestalt der Medrese als Zellenhof war im indischen Kloster (Vihara) längst vorgebildet. Ihre monumentale Ausbildung erhielt sie aber in Persien durch Einziehung der hohen Iwane im Achsenkreuz und streng symmetrische Anordnung der Zellen, meist in zwei Stockwerken. Eine solche Medrese aus timuridischer Zeit steht in Chargird in Churasan (Ostpersien, Abb. 276), mehrere in Samarkand (Abb. 282) und Bochara. Davon ist Chargird als reine Medresenanlage von besonderer Bedeutung (Textabb. 18, S. 108). Ein quadratischer Hof mit vier in der Tonne gewölbten gleichgroßen Iwanen im Achsenkreuz, flankiert von je zwei, bzw. mit Obergeschoß von je vier Zellen, ferner mit vier gewölbten Eckräumen und einem narthexartigen Vorbau mit drei Kuppelräumen. Sowohl die äußere Fassade wie die Hoffassaden waren mit Fliesenmosaik geschmückt, wovon noch Teile erhalten sind. Die Kuppelräume des Narthex sind mit bemalten Zellenwerk dekoriert. Im Gegensatz zu der niederen Fassade von Chargird zeichnen sich die Medresen von Samarkand und Bochara durch ihre hohen Fassadeniwane aus. Die Medrese Ulugh Beg hat außerdem vier hohe Minarette in den vier Ecken (Abb. 282). Diese vierfache Setzung des Minarets geht auf eine indo-buddhistische Bautradition zurück. In das Mauerviereck der Medresen wurde häufig eine Moschee- oder Grabkuppel einbezogen (Bibi Chanum in Samarkand, Schah Sultan Husejn in Isfahan (Abb. 281), wodurch das Gebäude einen doppelten Zweck erfüllen konnte und eine Verschmelzung beider Baugestalten vollzogen war.

In Isfahan hatte sich also das urpersische Hofsystem, das bereits in den Medresen und Karawansereien eingeführt war, auch in der vom Ausland importierten Pfeilermoschee durchgesetzt. Wie die Medrese entstand auch diese neue Moscheegestalt unter der Vorherrschaft der Seldschukendynastien.

Persien schuf jedoch noch einen zweiten Moscheetypus: die Kuppelmoschee. Diese war schon im persischen Palastbau der Sasanidenzeit, z. B. in Sarvistan vorgebildet: Die Eingangshalle und der dahinter liegende Kuppelraum. Diese beiden Räume bilden den Kern jeder Kuppelmoschee, an den sich zumeist gewölbte Schiffe auf Säulen oder Pfeilern anreihten, als Widerlager und zur Raumerweiterung. Da diese Moschee ohne Hof sich nicht zur Volksmoschee eignete, setzte sie sich isoliert hauptsächlich als Grabmoschee und als fürstliche Privatmoschee durch. Wie wir jedoch oben an der Bibi Chanum gesehen haben, konnte sie in die großen Hofsysteme einbezogen werden. Kuppelmoscheen ohne Hof wurden ausschließlich von Sunniten erbaut. Ihre Hauptvertreter stehen daher in der sunnitischen Hochburg des Ostens, in Bochara, und zwar die als fürstliche Privatmoschee dienende Kaljan Moschee und die öffentliche Labi-Chaus-Moschee vom Jahre 1611, beide Kuppelbauten mit hohen Eingangsiwanen, aber ohne Hof. Da die zweitgenannte Moschee für die Volksmenge zu klein ist, beten die Leute bei großen Andachtsübungen am offenen Platz vor der Moschee. Hier lebt also das Musalla weiter, der altarabische hoflose Gebetsort. Das Musalla monumentalisierte sich bei den Sunniten zu einem hohen Eingangsiwan, in dessen Fond der Mihrab eingebaut ist. Es hat nicht den Zweck, das Volk aufzunehmen, sondern ist eigentlich nur eine monumentalisierte Kibla, ein Riesenmihrab. Das Volk steht in Reihen geordnet außerhalb und verrichtet die gemeinsame Andacht. Ein solches Musalla vom Jahre 1677 steht heute noch außerhalb Meschhed (Abb. 283 b). Von älteren sunnitischen Kuppelmoscheen sei die Masdschid-i-Schah oder kaiserliche Moschee in Meschhed (Abb. 283 a) und die Blaue Moschee in Täbris genannt (Abb. 277). Beide wurden Mitte des 15. Jahrhunderts und zwar wahrscheinlich vom selben Architekten, erbaut. Beide Moscheen bestehen aus einem durch ringsum gestellte Nebengewölbe verstrebten Kuppelraum, der durch einen zweiten aus der rückwärtigen Front ausladenden gewölbten Raum vertieft ist. Der innere Aufbau wurde nach dem in Westasien längst heimischen Schema der auf acht ringsum durch Gewölbe verstrebten Pfeilern ruhenden Kuppel durchgeführt. Alle diese Bauten waren mit prächtigem Fließenmosaik verkleidet, wovon noch Reste erhalten sind. Der Täbriser Moschee gab das vorherrschende Kobaltblau ihren Namen (Abb. 277). Besonders schön muß der Anblick der beiden 1780 zerstörten Kuppeln gewesen sein, die nach der Beschreibung Taverniers mit Fliesenrelief dekoriert waren, und zwar die größere mit weißen Ranken auf grünem Grunde und die kleinere mit weißen Sternen auf schwarzem Grunde. So zahlreich man heute noch vergoldete und einfarbig glasierte Kuppeln in Persien sehen kann, so selten sind die farbig gemusterten geworden, solche mit farbigem Reliefdekor aber sind gänzlich verschwunden. Auch die Fassaden der Höfe wurden in reichen Bauten mit Fliesenmosaik und Ziegelmuster verkleidet (Abb. 278, 280), die Iwane aber und das Innere mit einer aus bemaltem Stuck und Fliesen kombinierten Dekoration versehen. Die Kuppeln wurden häufig mit reich bemalten und vergoldeten Stalaktiten ausgestattet,

die ihnen einen märchenhaften Anblick verliehen (Abb. 286). Die Ausstattung des Inneren kulminierte zumeist im Mihrab, den man, sei es in bemaltem Stuck (Abb. 287/8), oder in Fliesenmosaik (Abb. 286) als Kabinettstück ornamentaler Filigranarbeit auszustatten pflegte. Der in Freitags-Moscheen neben der Gebetsnische aufgestellte Mimbar, die Kanzel, war dagegen meist ein Meisterwerk der Tischlerei- und Schnitzkunst.

Ein in Persien weit verbreiteter Bautypus ist ferner der Grabbau. Wir unterscheiden darin zwei Gruppen, den Grabturm und den Grabkuppelbau. Der Grabturm ist eine rein nordische Baugestalt und der beste Beweis für den starken nordischen Einschlag in der persischen Kunst. Die Grabtürme bilden denn auch, in Fortsetzung ihrer Brüder in Kaukasien eine Denkmälerreihe nur in Nordpersien, längs der Elburskette. Der Turm in Kischmar und ein zerstörter Turm bei Isfahan sind vereinzelte, nach Süden vorgeschobene Vorposten dieser Gruppe. Grabtürme verschiedener Gestalt hatten im Mittelalter weite Verbreitung über die nordischen Steppen Osteuropas und Asiens (vgl. Diez, Islamische Baukunst in Churasan, Hagen i. W., S. 73ff.). Die ursprünglich primitive Baugestalt der Steppenvölker für ihre Fürsten und Helden erhielt in Persien künstlerische Form. Das Mausoleum der Mumine Chatun in Nachtschewan von 1186 n. Chr. ist ein Beispiel für die polygonen Grabtürme der seldschukischen und mongolischen Periode, dem 12.—13. Jahrhundert (Abb. 294). Es sind vier acht- und zehnseitige Bauten aus quadratischen Ziegeln auf Steinsockeln mit Spitzdächern von gleicher Seitenanzahl. Die Innenräume sind oder waren mit Ziegeln eingedeckt. Von den ähnlichen Grabbauten in Chiwa (Kunja Urgendsch), Masenderan, Armenien und Kleinasien ragen sie durch ihre reiche Ausstattung mit Ziegel-, Mosaik- und glasierten Einlagen hervor. Aus den Schmalseiten besonders feingeschlemmter gelber Tonziegel werden geometrische, polygonale und sternförmige Muster gebildet und mit ornamentierten Stuckziegeln gefüllt, die zierlichen kufischen Inschriften heben sich durch ihre glasierten Buchstaben vom Grunde deutlich ab. Eine besondere Gruppe sind die von Armenien bis Ostiran verbreiteten Rundtürme. Ein vorislamischer Ahne dieser Türme steht noch in Vahneh im Lartale im Elburs (vgl. Abb.92 bei Diez, Die Kunst der islamischen Völker, Handbuch d. Kw.). Wie die Abb. 295/6 zweier ostpersischer Türme dieser Gruppe zeigen, sind sie durch kunstvolle Ziegelmäntel ausgezeichnet, die in Radkan durch Reihung von Rundpfeilern, in Kischmar durch wechselnde Rundpfeiler und Zweikante gebildet wurden. Die Kegeldächer dieser Türme waren hellblau glasiert, und diese hellblaue Decke endigte am Radkaner Turm in ebenso glasierte, broschierte, aus Ziegeln gebildete Quasten. So haben wir hier die seltene, ja einzigartige Erscheinung von Monumentalbauten, die Prunkzelten angeglichen sind. Die heute völlig leeren, jeden Dekors baren Innenräume dieser Türme waren und sind zum Teil noch mit Kuppeln eingedeckt, die in den Kegeldächern verankert und durch sie verhüllt sind. Auch das Mausoleum in Nachtschewan hatte ursprünglich ein prismatisches Kegeldach.

Das formal Interessante an diesen Türmen ist die völlig abstrakt-rhythmische Gliederung ihrer zylindrischen Fassaden, die für solche an sich schon tektonisch neutrale zylindrische Mauern gewiß die theoretisch einzig richtige, aber praktisch durchaus nicht immer befolgte Ausstattung ist. Denn, wenn wir auch sowohl die zweiseitigen Pfeilerkanten wie die Rundpfeiler aus älteren Holzgestalten ableiten können (wozu u. a. alte Lagerzeltbeschreibungen berechtigen), so wurden diese natürlichen Vorbilder hier doch so naturfern abstrakt verwendet, daß nur noch eine rein ästhetische Wirkung verbleibt, für die der rein formale Gestaltungswille der plastisch-kubischen Auflösung und Belebung der glatten zylindrischen Oberfläche maßgebend war (Abb. 297). Wurde so auch gleichzeitig eine vertikale Dynamik erzielt, so wurzelt diese doch mehr in der Helldunkelwirkung als in tektonischen Gegebenheiten, wenn man auch zugeben muß, daß dieser kubische Gestaltungsdrang türkischen Ursprungs, der hier wahrscheinlich am Werke war, ohne die durch das ältere Material gegebene Anregung sich niemals gerade in dieser Weise objektiviert hätte. In dieser kubisch-luministischen Belebung der Mantelfläche läßt sich auch eine deutliche Steigerung, mithin eine Entwicklung, feststellen. Die ursprünglich getrennt auftretenden Zweikant- und Rundpfeilerbogen werden am Turm in Kischmar und an dem formal zu dieser Gruppe gehörenden Qutub-Minar (Abb. 312/3) in Delhi kombiniert, daher der Schattenfang intensiviert und die Wirkung so erhöht.

Die Zeitspanne, die dem Rundturm nach seinem Eintritt in den Islam noch zugemessen war, betrug kaum drei Jahrhunderte. Dann wurde er vom persischen Kuppelbau verdrängt. Der persische Grabkuppelbau nahm seinen Ausgang von der sasanidischen Palastkuppel. Die Gegenüberstellung der Kuppeln in Sarvistan, in Fars und Sengbest in Ostpersien (Abb. 293) zeigt die wesentliche Übereinstimmung der beiden zeitlich über ein halbes Jahrtausend voneinander entfernten Bauten und gleichzeitig die im Islam stattgefundene Entwicklung. Diese Entwicklung liegt in der allmählichen Herausschälung eines Tamburs aus der Kuppelmauermasse und in seiner funktionellen Emanzipierung. Diese liegt im 11. Jahrhundert in Sengbest bereits vor und zwar in einer so ausgesprochen schreinermäßigen Ausbildung, daß eine befriedigende Erklärung nur in der Ableitung von der Holzkuppel liegt. Und daß die zahlreichen Holzkuppeln der abbasidischen Epoche auf die Ziegelkuppel einen entscheidenden Einfluß ausgeübt haben, ist naheliegend, wenn auch nicht mehr beweisbar. Statt der zwischen Mauerecke und Kuppelrund vermittelnden „Trompe" sind in Sengbest bereits Bogen über die Ecken gesprengt, die den Druck der Kuppelmasse in die starken Hauptmauern ableiten und selbst auch leer bleiben konnten. Der äußeren Abkantung dieser Mauerzone und der damit erreichten auch äußeren Emanzipierung dieser Übergangszone als Tambur stand nun nichts mehr im Wege. Die Ersetzung der plumpen Trompe durch den Eckbogen ermöglichte als wichtigste Folgeerscheinung die Einführung der Emporen. Sie bedeutet technisch eine Durchbrechung der massiven

Mauern, formal aber eine Bereicherung der inneren Raumgliederung und der äußeren Fassadengliederung. Sobald die über Eck gesprengten Bogen nicht mehr Ziegelmauerfüllungen erhielten wie in Sengbest, sondern leer blieben, ergab sich eine Kommunikation zwischen dem Innenraume und außen. Das Licht hätte nun durch acht Fenster in den Kuppelraum strömen können; während außen acht Mauerdurchbrüche sichtbar gewesen wären. Beides war unerwünscht. Daher führten praktische und künstlerische Erwägungen durch Höherführung einer dünneren Außenmauer zur Bildung der Empore, die im Trompenzwischengeschoß — und nur hier — latent vorhanden war, mithin ein konsequentes Erzeugnis der persischen Kuppelkonstruktion ist. Hatte sich so aus dem Tambur ein Emporengeschoß gebildet, so zog man über diesem erst noch einen reinen Tambur ein, auf dem erst die Kuppel aufsaß. So erklärt sich die äußere Erscheinung der Grabkuppeln von Tus (Abb. 291a) und Sarachs (Abb. 291b) und das Innere von Tus (Abb. 293). Auch das westpersische Mausoleum des Sultan Muhammed Uldschajtu-Chodabende (1304 bis 1306) in Sultanije gehört, wenn auch abweichend, in diese Gruppe (Abb. 290). Dieser achtseitige Bau des Mongolenfürsten erhielt freilich durch sein doppeltes Emporengeschoß, ein inneres und ein äußeres, eine besondere Höhe, deren dynamische in der steilen Kuppel und in den acht minaretartigen krönenden Pfeilern ausklingt. Von der einstigen, besonders prächtigen Ausstattung dieses Mausoleums in allen möglichen Techniken ist fast nichts mehr erhalten.

Im Gefolge der seldschukischen Eroberung Persiens brach sich jedoch noch eine andere Kuppelgestaltung Bahn, die wohl durch die zahlreichen buddhistischen Stupen Zentralasiens angeregt wurde. Deren aus ihrem Denkmalcharakter erklärliche Hochstrebung mußte in den aus dem buddhistischen Kulturgebiet nach Turkestan vordringenden Turkvölkern den Wunsch nach ähnlichen Bauten zur Tat werden lassen und so formten sie die persische Grabkuppel durch Übereinanderstülpung zweier Kuppeln in die hochragenden Turmkuppeln um, die Bochara und Samarkand ihr Gepräge geben, deren Typus auch nach Kairo übertragen wurde und dort in den „Kalifen-" und Mamlukengräbern erstand.

Auch das Minaret hat in Persien eine eigenartige Gestaltung erfahren. Ihre Funktion beschränkte sich hier nicht so wie in den westlichen Ländern des Islam auf den Gebetsruf, sondern sie dienten oft auch als Wach-, Signal- und Siegestürme. War es dem islamischen Eroberer, der seine Feldzüge nur im Dienste Allahs und des Glaubens rechtfertigen konnte, nicht erlaubt, sich persönliche Denkmäler setzen zu lassen, so konnte ihm doch ein neutraler Turm zu Ehren Allahs, dessen Inschrift ihn nebenbei als Ghazi preist, niemand verwehren. Zwei solche Siegestürme stehen in Ghazna, der einstigen Residenz der Ghaznawiden (Abb. 298). Auf achtstrahligen Sternprismen türmten sich zylindrische Schäfte. Die Gesamthöhe betrug ca. 40 m. Die ornamentale Ausstattung der sechzehnmal facettierten Ziegelmäntel mit Ziegelrelief, dessen Dichtigkeit nach oben zunimmt, um in den reichen Schriftfriesen ihre

größte Brillanz zu erreichen, steht einzig da. Der achtseitig-zylindrische Turm in Kerat nahe der afghanischen Grenze, wahrscheinlich ein Wach- und Signalturm, steht jenem örtlich und zeitlich nahe (Abb. 299 b). Dagegen repräsentiert der Turm von Khosrugird bei Sebzewar von 1110 n. Chr. den in Persien am meisten verbreiteten Typus der Rundtürme (Abb. 299 a). Obwohl in der Inschrift als Manâra bezeichnet, bleibt es wahrscheinlich, daß auch er wenigstens gleichzeitig als Signalturm gedient hat, zumal seine Höhe über den Zweck eines Minarets hinausgeht. Auch er ist von unten bis oben mit Ziegelrelief und Inschriften geschmückt. Die prächtigsten Minarette aber stehen, freilich in Ruinen, als Reste des timuridischen Mussala in Kerat. Sie waren von unten bis oben mit Fliesenmosaik überzogen (vgl. v. Niedermayer-Diez, Afghanistan).

In Persien sind auch noch einige Lustschlösser, Palast- und Pavillonbauten erhalten, die zum Teil in sefewidische Zeit zurückreichen und wenigstens eine Vorstellung des höfischen Luxusbaues aus dieser letzten großen Blütezeit des persischen Reiches geben können. Außerhalb Persiens stehen solche Bauten nur noch in Spanien (Alhambra) und Algerien (Ruinen der Kalaa der Beni Hammad), sowie Reste in Palermo und Kairo. Die Anlagen dieser Bauten sind sehr verschieden und wechseln mit den Ländern. Doch gab es auch hier im Profanbau einige Baugestalten, die weite Verbreitung fanden. So steht z. B. in Gulahek bei Teheran ein etwa hundert Jahre altes Lustschloß Bagh-i-Firdus (Garten des Paradieses), dessen große Halle mit einer prächtigen Stalaktitendecke (Abb. 303) uns heute noch eine gute Vorstellung von der typischen Prunkhalle eines islamischen Lustschlosses gibt. Im Fond solcher in kühles Halbdunkel gehüllten Hallen war meist ein Brunnen eingeleitet, dessen Wasser in einem gemauerten Rinnsal durch den Saal floß und angenehme Kühle spendete. Diese Rinnsale waren mit Fischen und Wasservögeln mosaiziert. Darin standen dann auch wohl künstliche oder Topfbäume, wie sie uns in den Märchen von Tausendundeiner Nacht so oft beschrieben werden. Eine ähnliche Halle ist der Rest der Zisa in Palermo, und einfachere Hallen dieser Art findet man in den noch stehenden Gartenschlössern von Schiras. Die Wände dieser Festhallen waren in guter Zeit reich mit Malereien und Fliesengemälden geschmückt, wie wir sie vereinzelt auf Miniaturen finden (Abb. 516). Um diesen Hauptraum waren in zwei Geschossen Wohnräume angeordnet; die Zimmer des zweiten Stockwerks waren durch Emporen verbunden, die den Frauen den Einblick in den Saal gewährten. Ein drittes Geschoß bestand aus offenen Hallen. Jedes Geschoß mußte durch eigene — äußere oder unsichtbare intermurale — Treppen erreichbar sein. Aus sefewidischer Zeit stehen Lustschlösser und Audienzhallen in der Provinz Masenderan am Kaspischen Meer und in Isfahan. Die von Schah Sultan Husejn wiedererbaute Thronhalle des Schah Abbas I. Tchihil Sutun (vierzig Säulen) hat ihre Vorläufer in den achämenidischen und sasanidischen Apanadas (Abb. 300/1a, Taf. XV). Der von zwei geschlossenen Räumen flankierte offene Thronsaal ist ihr wichtigster, auch durch die dekorative Ausstattung mit Spiegelmosaik (aineh kari) betonte Teil, wo der Schah sich

öffentlich zeigte, wie in den Vorhallen der Apadanas. Der dahinter liegende Quersaal mit drei Kuppeln für private Empfänge und Feste tritt daneben an Bedeutung zurück. Nach gleichem Muster ist die moderne Thronhalle des Schahs in Teheran gebaut. Für den sehr verbreiteten Typus des Gartenpavillons ist der noch stehende um 1670 gebaute Hescht Bihischt (die acht Paradiese) in Isfahan bezeichnend. Dieser Bau ist die konsequenteste Gartenarchitektur, die sich denken läßt. Er krönt mit seiner Kuppel das Zentrum der beiden Pappelalleen, deren eine durch Wasserbassins und die Freitreppen, die auf die Plattform führen, als Hauptzugang betont wird. Die für die Frauen des Schah bestimmten Wohnzimmer sind in die vier Eckpfeiler eingebaut. Die Kuppelhalle war früher mit historischen Fresken geschmückt. Hören wir die Beschreibung eines europäischen Reisenden jener Zeit: Das Sommerhaus in der Mitte ist von zwei Kanälen gegrüßt, in welchen Schiffe und Boote für Seeschlachtspiele liegen. Schwäne und Pelikane finden hier ihre Zerstreuung. Das Sommerhaus ist völlig aus poliertem Marmor erbaut, die Kuppel ist mit Gold dekoriert, auf den Mauern sind die berühmten Taten ihrer Herren gemalt. Der Bassin unter der Kuppel ist ganz aus Silber". Diese Beschreibung eines Augenzeugen (Fryer) wird vom Gesandten Chardin bestätigt und beweist, daß die Beschreibungen in den Märchen aus Tausendundeiner Nacht nicht so phantastisch sind, wie man zu glauben geneigt ist. Daß von den zahlreichen Märchenpalästen der islamischen Fürsten heute fast nichts mehr vorhanden ist, erklärt sich aus der leichten, improvisierten Bauart. So beschreibt Ibn Batutah einen Palast in Chwarism im Jahre 1333: „Wir kamen in seinen Palast und traten in einen großen Mischwar (Tortrakt) ein, dessen meiste Gemächer aus Holz waren. Von da gingen wir in einen kleinen Audienzsaal, der eine Kuppel aus vergoldetem Holz hatte und dessen Wände mit verschiedenfarbigen Stoffen bespannt waren; und der Plafond war mit einem goldbroschierten Seidenstoff bedeckt". In der gleichen Stadt beschreibt er ein vornehmes Wohnhaus, dessen Salon mit köstlichen Teppichen dekoriert war; die Wände waren mit Stoff bespannt und in den zahlreichen Nischen befanden sich Vasen von vergoldetem Silber (eine Eulogie) und aus iraqenischem Glas. Diese Dekorationsart ist in ihrer Übertreibung heute noch in einigen Räumen des sefewidischen Torpalastes Ali Kapu in Isfahan erhalten (Abb. 301/2). Die Wände wurden mit Holzgerüsten (Noguldun) verkleidet, die Nischen in Vasenform enthalten. Die Nischen wurden mit Vasen geschmückt. „Die Wände", schreibt Chardin, „sind ringsum mit Jaspisplatten bekleidet bis zu acht Fuß Höhe; und darüber sieht man bis zum Kuppelzentrum nichts als Nischen der verschiedensten Formen, welche mit Vasen aller Art und aus allem möglichen Material ausgefüllt sind. Es gibt nichts Lachenderes und Heitereres als diese Unmasse von Vasen, Schalen, Flaschen von aller Art Formen und Material; aus Kristall, Karneol, Onyx, Jaspis, Amber, Korallen, Porzellan, Gold, Silber, Email usw. durcheinander gemischt, mit denen die Wand inkrustiert erscheint, und die so lose darin sitzen, daß man zu sagen geneigt ist, sie werden herabfallen."

Auf dem Gebiet des Nutzbaues hat nur Persien als direkte Erbin des alten Orients Baugestalten von wahrhafter Monumentalität geschaffen, wie seine Bäder, Karawansereien, Brücken (Abb. 305), Wasserbehälter und Eisbehälter zeigen. Die Karawansereien, als Rasthäuser für die Karawanen, wurden nach dem Schema der Medresen angelegt; hinter den Schlafzellen sind ringsum die Stallräume eingebaut, deren Eingangstore in den vier Ecken des Hofes liegen (Abb. 304). Für die Kunst des Brückenbaues bietet ebenfalls Isfahan mit seinen beiden stolzen, zweigeschossigen Brücken über den Sajenderud aus dem 17. und 18. Jahrhundert die hervorragendsten Denkmäler.

I N D I E N

Während wir in Persien die Entwicklung eines einheitlichen islamischen Baustils verfolgen können, der sich auch alle fremden Baugestalten angepaßt und auf einen gemeinsamen Nenner gebracht hat, kann in Indien von einem einheitlichen islamischen Stil kaum die Rede sein. Hier herrschen zwischen den Bauwerken verschiedener Residenzen und Perioden Spannungen, die man nicht ohne weiteres unter einen Hut bringen kann, es wäre denn, daß der überall verwendete Spitzbogen als ein genügender Stilträger angesehen würde. In Indien herrschten verschiedene sich gegenseitig oft befehdende Sultane, die zum Teil einen individuellen Geschmack hatten, den die Baukünstler berücksichtigen mußten. Hier standen zwei Gestaltenreiche zur Verfügung, das indische und das persische, aus denen man auswählen konnte. Ein sehr variabler Eklektizismus war die Folge. Auch die Machthaber der beiden islamischen Sekten, der Sunniten und Schiiten hatten bei den Entwürfen oft ein Wörtchen dreinzureden. Die ersteren waren unduldsam und drangen auf Purismus, die Schia war liberaler und sträubte sich nicht gegen indische Besonderheiten.

Es entwickelten sich also vom 13. Jahrhundert an, als die islamische Monumentalbaukunst in Indien einsetzen konnte, in den Sultanaten der weiträumigen Halbinsel gar viele Stile, die nach Provinzen und Dynastien benannt zu werden pflegen. Man unterscheidet den indopathanischen oder ghoridischen Stil (benannt nach der Dynastie der ghoridischen Sklaven 1206—1287) mit Spitz-, Kiel- und Vielpaßbogen aus vorkragenden Horizontalschichten, also in der altindischen Wölbetechnik und hohen Frontmauern an den Moscheen mit reicher Ornamentik. Dahin gehören die Moscheen des Kuttub-eddin in Delhi und Adschmir, das Grab des Sultan Altamisch in Delhi u. a. (Abb. 310 bis 314). Diesem folgt in Delhi der Stil der Chaldschiden, der zweiten Dynastie (1290—1320), oder der gezierte Pathanenstil mit Kielhufeisenbogen aus radialen Schichten und reicher Ornamentik, wofür der Torbau des Ala eddin in Delhi ein Denkmal ist (Abb. 315). Es folgt der tughlakidische Stil der dritten Pathanendynastie der „Soldatenkaiser" (1320—1412) mit sehr starken geböschten Mauern und gekielten Hufeisenbogen; die Kuppeln auf niederen Tamburs bringen keine Streckung, die Rahmungen mit weißem Marmor keine Lockerung dieser plumpen, festungsartigen Bauten (Grab des Tughlak Schah in Tughlakabad bei Delhi, Abb. 318b). Es folgt der afghanische Stil, benannt nach den afghanischen Dynastien (1414—1554), mit wieder senkrechten Mauern und vorwiegend achtseitigen Grabbauten mit Arkaden, wovon das Grab des Sher Schah in Sahsaram das schönste ist (Abb. 318a). Daneben entwickelte

sich ein provinzieller Pathanenstil in Bengalen, plumpe Ziegelbauten mit glasierter Ornamentik, zum Teil mit gekurvten Dächern, die in der späteren Moghularchitektur wieder erscheinen. Bauten dieser Art stehen u. a. in der alten Hauptstadt Gaur, in Pandua und Malva. Einen anderen provinziellen Pathanenstil finden wir in Dschaunpur unter den Scharkiden (1394—1500), der den beiden an erster Stelle genannten Stilen gleicht und sich durch besonders hohe Tore auszeichnet. Auch in Mandu an der Narbada stehen zahlreiche Bauten der Pathanen von provinzieller Sonderart. Eine eigenartige Baukunst entwickelte sich ferner in Kulbarga und Bidschapur, diesen weit nach Süden vorgeschobenen islamischen Residenzen mit eigenen Dynastien (1347—1609 und 1490—1656). In Bidschapur wurde eine Reihe der größten indoislamischen Kuppelbauten errichtet (Abb. 316, 319). Ferner blühte in Gudscherat (Abb. 309) eine unter dem Einfluß der Dschainabauten stehende islamische Baukunst (1391—1592). Endlich unterscheiden wir zwei Moghulstile: einen frühen und einen späten. Der frühe Moghulstil umfaßt die Bauten unter Akbar und Dschehangir 1556—1628. Die Paläste Akbars in Fathpur Sikri (Abb. 325/8) und Dschehangirs in der Festung von Agra (Abb. 322—24) zeigen starke indische Art, während in der Sakralarchitektur mit dem 1572 vollendeten Grabmal des Humajun der persische Stil durchbricht (Abb. 326). Er weicht im Grabmal Akbars (1613) wieder dem indischen Viharatypus (Abb. 327/9, 330), wird aber im Grabmal Dschehangirs bei Lahore wieder bevorzugt (1630). Das beliebteste Material ist roter Sandstein. Der späte Moghulstil blüht unter Schah Dschehan (1628–1659) und versiegt unter Aurangzib (1659 bis 1707). Kuppeln auf zylindrischen Tamburs, Vielpaßbogen und Verkleidung der Wände mit intarsiertem Marmor, größte Verfeinerung der Konturen und Dekoration charakterisieren seine Denkmäler von femininem Geschmack, die außer dem Tadsch Mahall (Abb. 331/2, Taf. XIX) auf der Festung von Agra und im Palastbezirk von Delhi vereinigt sind (Abb. 341/50).

Von indoislamischen Sakralbautypen sind die beiden wichtigsten die Moschee und der Grabbau. Die Pfeilermoschee fand als altehrwürdige islamische Baugestalt und zweckmäßigster Gebetraum im ganzen islamischen Indien Verbreitung. Wie früher in den westislamischen Ländern wurden auch in Indien Spolien verwendet, wo solche erreichbar waren. Gegenüber den gleichmäßigen Säulen- und Pfeilerreihen der westislamischen und persischen Stützenmoscheen setzte sich jedoch die indische Gruppierung der Pfeiler durch, die die eintönigen Reihungen durch Kuppelungen unterbricht, oder regelmäßig je vier Pfeiler überkuppelt (Abb. 345). Doch handelt es sich hier nicht um echte Wölbungskuppeln, sondern um die aus dem Holzbau hervorgegangene indische Kuppel mittels Überkragung. Vier, acht oder mehr Pfeiler werden durch steinerne Tragbalken verbunden und darauf eine Steinkuppel aus flachen Schichten oder einem Monolithen gesetzt. Den Stützenhallen der Moscheen wurden Spitzbogenfassaden vorgeblendet (Abb. 309). Später bürgerte sich auch der persische Eingangsiwan ein, wie die Fassade der Großen Freitagsmoschee in Delhi zeigt (Abb. 347), freilich nicht, ohne indische Form angenommen zu haben.

Im indischen Grabbau unterscheiden wir mit Wetzel (Islamische Grabbauten in Indien) zwei Haupttypen: Das Baldachingrab und das geschlossene Mausoleum. Das Baldachingrab ist ein offener Pfeilerbau mit einer auf den Pfeilern ruhenden Kuppel. Die Pfeiler sind entweder im Polygon oder im Quadrat angeordnet und mit Steinbalken verbunden, auf denen durch Vorkragung die Kuppel aufgesetzt wird. Stehen zwölf Säulen im Quadrat, so wird für die Kuppel durch Verbindung der acht inneren Stützen die geeignete Basis geschaffen. Der Kenotaph liegt, von den Pfeilern umstanden, unter der Kuppel. Zum Zweck der hier zu verrichtenden Andachten waren diese Gräber mit einer Moscheewand mit Mihrab umgeben. Die geschlossenen Mausoleen bestehen aus einem Mauerkubus, dessen Ecken durch Zwickel, Trompen oder Mukarnas (das sind Eckkonsolen, die durch vorkragende Ziegel gebildet wurden) zum Kuppelrund überbrückt wurden. Ala-i-Derwaze (Abb. 315) gibt, wenngleich ein Torbau, ein gutes Bild vom typischen Äußeren der zahlreichen Mausoleen dieser Art, die zumeist Nischenfassaden von zwei bis drei Geschossen haben. Eine Bereicherung des Äußeren wird durch Abschrägung der vier Ecken zum Achteck erreicht, eine Entwicklung, die in Persien ihre Parallele hat. Dagegen blieb Indien allein der letzte Schritt der Entwicklung vorbehalten, die Umstellung des achtseitigen Baukörpers mit einem Pfeilerumgang. Aus dieser Kombination gingen Prachtbauten von der Art des Mausoleums des Scher Schah in Sahsaram hervor, das freilich auch als der schönste Bau dieser Art gelten muß (Abb. 318a). Es liegt inmitten eines künstlichen Sees, über den eine Brücke führt. Die mächtige Mauermasse wird durch den terrassenförmigen Aufbau gegliedert und durch die Kiöschke und Pavillons festlich aufgelöst und bereichert. Der Vergleich dieses heiteren indischen Fürstengrabes aus der Mitte des 16. Jahrhunderts mit dem schwerfälligen Grabbau des Tughlak Schah aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (Abb. 318b) lehrt, was indischer Geist aus dem einfachen, von Persien übernommenen Kuppelgrab in zwei Jahrhunderten gemacht hat. Die Überkuppelung war im Mausoleum des Scher Schah kein großes Problem, da der Kern ein Achteck ist, das durch eine umlaufende Reihe von rechteckig gerahmten Nischen zum Kreis übergeleitet wurde. Schwieriger war dieses Problem in den großen Grabbauten mit quadratischem Grundriß, wie im Grabbau des Muhammed Adil Schah, dem Gol Gumbaz in Bidschapur, wo ein Raum von 38 m Durchmesser, also das Pantheon in Rom übertreffend, überwölbt wurde (Abb. 319). Hier wurde die Basis durch ein System von Pendentifen, das durch Überkreuzung von Bogen gebildet wurde, hergestellt. Dagegen ist der ornamental reichgeschmückte Grabbau des Ibrahim Adil Schah in Bidschapur konstruktiv uninteressant, da der Grabraum flach eingedeckt ist und die Kuppel, die einen zweiten Raum birgt, nur der äußeren Erscheinung wegen aufgesetzt wurde.

Die Grabbauten der Großmoghule sind ganz den persönlichen Wünschen und dem Geschmack der Besteller angepaßt. Von Baber, der große Vorliebe für Persien hatte, ist nichts mehr erhalten. Humajuns Grabmal bei Delhi

(Abb. 326), das von Akbar in seiner ersten Regierungszeit zu Ehren seines Vaters errichtet und 1572 vollendet wurde, ist das erste der drei großen Moghulgräber und zeigt persischen Einfluß in der Gliederung der Fassade und ihrer dekorativen Ausstattung, die das persische Fliesenmosaik in Marmorintarsia nachahmt, also technisch doch wieder indisch ist. Humajuns Freund und General Bairam Khan, der für den noch jungen Akbar die Regierung führte, huldigte mit diesem Bau Humajuns Vorliebe für Persien, wo er mehrere Jahre als Flüchtling am Hofe der Sefewiden geweilt hatte. Der Bau entstand Mitte des 16. Jahrhunderts, wenige Jahre nach dem Grabbau seines feindlichen Rivalen Scher Schah in Sahsaram, und die Gegenüberstellung der beiden Bauten zeigt die Spannweite, die dem indoislamischen Stil in Indien gegeben war. Von diesen Möglichkeiten machte denn auch Akbar, nachdem er selbst die Zügel der Herrschaft in die Hand genommen hatte, vollen Gebrauch. Unter ihm, dem liberalen Universalisten und Theosophen, blühte jener Eklektizismus, den man Moghulstil zu nennen pflegt. Akbar war einer der größten Bauherren, die je gelebt haben. Er baute nicht nur die Festung oder Residenz in Agra aus, sondern begründete eine zweite Residenz in Fathpur Sikri und baute sein Riesenmausoleum in Sikandra (Abb. 327/9/30/33 b). Fathpur Sikri wurde nach indischer Art angelegt, und selbst die Freitagsmoschee war nach der Art der Vischnutempel orientiert.

In seinem Thronsaal saß er auf einem Vischnupfeiler als Tschakravartin oder Beherrscher der vier Weltgegenden. Der nach dem Muster indischer Viharas erbaute Päntsch Mahal neben seinem Palaste in Fathpur Sikri war wahrscheinlich sein Ordenshaus, dem er selbst als Großmeister vorstand, wobei die fünf Stockwerke den fünf Graden des Din-Ilahi entsprachen (Abb. 328). Und nach dem Muster der vielstöckigen indischen Viharas ließ er auch sein Mausoleum in Sikandra errichten (Abb. 329). Über einem gewölbten Unterbau türmt sich ein vierstöckiger Terrassenbau mit Bogenhallen und Pavillons. Auf der obersten Terrasse steht, von einer Bogenhalle umgeben, der Kenotaph des Kaisers. Der Bau wurde 1613 von seinem Sohne Dschehangir vollendet. Neben diesen von indischem Geist getragenen Bauten entstanden aber auch persisch inspirierte, wie das Buland Derwaze in Fathpur Sikri (Abb. 321), in dem sich persische Monumentalität mit indischer Plastizität glücklich vereinigten. Unter Dschehangir und Schah Dschehan hatte die sunnitische Partei die Oberhand, die auch in der Architektur alles Indische möglichst zurückdrängte. Statt dessen pflegte der Hof die möglichst reiche Ausstattung der Bauten mit kostbarem Material. Dieser feminine Geschmack war wohl eine Folge der Weiberherrschaft, die sich unter diesen Herrschern geltend machte. Nur-Dschehan, die Gemahlin Dschehangirs, baute das Grabmal des Itimad-ud-Dauleh in Agra (Abb. 335/6) und Dschehangirs Grab bei Lahore. Auf ihre Anordnungen dürfte auch die Ausstattung ihrer Privatgemächer im Palast von Agra, der Samman-Burdsch-oder-Jasmin Turm zurückgehen. Schah Dschehan aber erbaute für seine Lieblingsfrau Mumtaz Mahal den Tadsch Mahal, der als

Krone aller dieser Bauten und als Apotheose indischer Weiblichkeit bewundert wird (Abb. 331–33, Taf. XIX). Trotz seiner Kuppel, die nur der äußeren Erscheinung wegen aufgesetzt ist, kann der Tadsch Mahal nicht als Raumbau angesprochen werden. Das Gewände ist, wie schon die Nischen zeigen, sehr stark, der Innenraum daher relativ klein und von einer inneren Decke eingedeckt, überdies in Halbdunkel gehüllt und vom Kenotaph mit seinem Marmorgitter fast ausgefüllt, so daß der Eintretende ein beengendes Gefühl bekommt. Hier herrscht die weltentrückte Stimmung des Grabes. Die Wirkung geht von der äußeren Hülle aus, und diese wirkt durch ihre echt indische, sinnliche Plastizität und durch ihr schneeweißes Marmorkleid. Durch diese Hülle wird der Bau gleichsam astralisiert und erscheint im Mondschein wie ein Traumbild aus anderen Reichen, das sich in den Gewässern des Teiches und der Dschumna spiegelt (Abb. 332). Die starke Materialwirkung wird durch den Kontrast zu den beiden flankierenden Moscheen und dem Torbau (Abb. 331) aus rotem Sandstein noch erhöht. Mit seinen vier Ecktürmen, die ihn wie riesige Totenleuchter flankieren und in altindischer Weise nach den vier Weltrichtungen kosmisch verfestigen, eignet diesem Bau in richtiger Beleuchtung eine magische Wirkung wie wohl keinem zweiten auf Erden. Der Bau ist durch das Zusammenwirken vieler Meister entstanden. Wir wissen aus gleichzeitigen Berichten, daß Schah Dschehan die berühmtesten Baumeister und Handwerkspezialisten aus Indien, Zentral- und Westasien berief, um über den Entwurf zu beraten und ihn in gemeinsamer Arbeit auszuführen. Maurermeister aus Delhi, Kandahar und Multan, ein Experte für Kuppelkonstruktion, Ismail Chan Rumi, also ein Baumeister aus einem westlichen Lande, vielleicht aus Konstantinopel, Spezialisten für die Kuppelspitze, Kalligraphen aus Schiras, Bagdad und Syrien, Mosaizisten aus Kanaudsch (Indien), Blumenschnitzer aus Buchara, ein Gartenarchitekt aus Kaschmir u. a. waren zum gemeinsamen Werk versammelt. Der allen vorgesetzte Meister war ein Ustad Isa, nach den einen aus Schiras, nach anderen aus Agra gebürtig. Das gemeinsame Arbeiten von Leuten aus aller Herren Länder war eine alte orientalische Gewohnheit (Leiturgie). Aus ihr erklärt sich auch der Mischstil vieler Bauten des Orients, der heute oft allen analytischen Versuchen spottet. Als Krönung des Tadsch Mahal wie auch anderer Bauten dieser zweiten Moghulperiode erscheint die Zwiebelkuppel, die trotz ihrer Lotusform keine indische Schöpfung ist, sondern, wie neuerdings überzeugend nachgewiesen wurde, von den Mongolen aus Rußland, wo die zwiebelförmige Holzkuppel bis in das 12. Jahrhundert zurückgeht, in die islamische Baukunst eingeführt. Der Tadsch Mahal wurde 1631 begonnen und in zweiundzwanzig Jahren vollendet. Ein zweiter großer Bau des Schah Dschehan ist die Große Freitagsmoschee in Delhi (Abb. 346/7). Sie ist als Gesamtanlage ein würdiges Gegenstück zur Moschee Akbars in Fathpur Sikri, ohne freilich mehr deren Größe zu atmen. Die zierlichen Formen und Proportionen dieser Spätzeit paßten besser für die kaiserlichen Palastmoscheen in Agra und Delhi als für eine Moschee des Volkes. Von diesen wurde

die Moti Masdschid oder Perlmoschee in Agra (Abb. 351) von Schah Dschehan, die gleichbenannte Moschee in der Festung von Delhi (Abb. 350) von seinem Nachfolger Aurangzib erbaut. Die beiden Pfeilerhallen gleichen sich wie zwei Schwestern, deren jüngere die ältere durch reichen Schmuck zu übertreffen sucht. Nirgends war der Kontrast zwischen der männlich-kräftigen Architektur Akbars (1556—1605) und der verweichlichten seines zweiten Nachfolgers Schah Dschehan (1628—1659) augenfälliger als im Palaste der Festung von Agra, der von Akbar begonnen, von Dschehangir in Akbars Sinne weitergeführt und von Schah Dschehan im neuen Hofstil beendet wurde. Aus dem Dschehangiri-Mahal, dem aus roten Sandstein gebauten Palaste Akbars mit seinem wuchtigen Balkenwerk im indischen Holzstil (Abb. 324, 337b), tritt man direkt in den marmorgleißenden Haremshof Schah Dschehans mit seinen zierlich wie Frauenwäsche gezackten Bogen, die sich girlandenartig von Pfeiler zu Pfeiler ranken, und mit seinen spitzenartig durchbrochenen Marmorgittern. Seinem Großvater nacheifernd, baute sich Schah Dschehan in Delhi seine eigene Residenz, Schah Dschehanabad, deren Zentrum der Palast von Delhi bildete. Vor dem Palast in Agra hat dieser den Vorzug der planmäßig einheitlichen Anlage. Die berühmteste und am reichsten geschmückte Halle des prächtigsten Kaiserpalastes des Orients und der Welt überhaupt ist der Diwan-i-Khas, die private Audienzhalle des Kaisers, mit deren Ausstattung er alles bisherige übertroffen zu haben glaubte, so daß er unter der Decke die stolze persische Inschrift anbringen ließ: Aegaer firdaûs rui zaemin aest, haemin aest, haemin aest, haemin aest — wenn es ein Paradies auf Erden gibt, so ist es hier, so ist es hier, so ist es hier (Abb. 340—43).

Unter Schah Dschehans Nachfolger Aurangzib begann der Verfall der Moghulbaukunst. Dieser bigotte Tyrann betätigte mehr Eifer im Niederlegen hinduistischer Heiligtümer als in der Erbauung neuer Paläste. Seine Bautätigkeit beschränkte sich auf die Errichtung einiger neuer Moscheen an der Stelle von hinduistischen Heiligtümern, die er abreißen ließ. Davon ist die Große Freitagsmoschee in Benares deshalb bemerkenswert, weil sie mit ihren hohen Minaretten im Stadtbild eine prominente Rolle spielt. Neben diesen Bauten der Moghulkaiser, auf deren Charakterisierung wir uns hier beschränken müssen, gab es natürlich zahlreiche Paläste und Grabbauten der Großen und Mächtigen des Reiches sowie Mausoleen, die den Heiligen errichtet wurden. Viele dieser Bauten sind bis heute in der Umgebung der Residenzen Agra, Delhi und Lahore erhalten.

DAS ISLAMISCHE KUNSTGEWERBE

VON

ERNST DIEZ

DAS ISLAMISCHE KUNSTGEWERBE

Der asiatische Hang zur Abstraktion hat in den angewandten Künsten des islamischen Weltreiches wohl seine schönsten Resultate materieller Natur gezeitigt. Auch das Bilderverbot, das nicht im Koran ausgesprochen, sondern nur in der mündlichen Überlieferung enthalten ist, jedenfalls aber ein Exponent dieser abstrahierenden Richtung war, legte eine Zurückhaltung auf, die nicht hemmend, sondern positiv-stilbildend wirkte. Aus der religiös-spekulativen Gesinnung und den sanktionierten Vorschriften und Verboten wuchs ein neuer Stil empor, der so zielbewußt war, daß er es vermochte, das künstlerische Erbe aller eroberten Länder auf einen Nenner zu bringen, so daß aus zehn Künsten eine wurde, die man nach ihrem religiösen Ausgangspunkt mit Recht die islamische Kunst nennt. Diese stilistische Beherrschtheit und Sicherheit, die jegliche Entgleisung ausschloß, machten das islamische zum „glänzendsten Kunsthandwerk der Erde", dessen Werke keinerlei Modeströmungen unterworfen sind, sondern zu allen Menschen aller Zeiten sprechen können. Eine Ludwigsburger Potpourrivase, eine Frankentaler Porzellangruppe, eine Palissyschale oder ein Hirschvogelkrug sind nicht jedermanns Sache, und es gibt Leute, die diese und so viele andere Auswüchse des europäischen „angewandten" Individualismus nur mit einer gewissen Scheu als Kuriositäten betrachten, aber wer könnte der Schönheit eines persischen Teppichs, einer persischen Fayence, einer tauschierten Bronze oder eines ornamentlosen, ganz auf Materialwirkung berechneten Bechers aus Bergkristall wiederstehen, sofern er überhaupt Kunstverständnis hat? Aus den technischen Traditionen und dem Formenschatz aller eroberten Länder setzte sich das islamische Kunstgewerbe zusammen: Die Stoffe und Silbergeräte der Sasaniden, die Knüpfteppiche der Nomaden, die Metallkunst der altaischen Türkvölker, die Holzschnitzerei der Kopten, die Glaskeramik der Syrer und der kosmisch-symbolische Dekor der Chinesen, dies alles wurde übernommen und im islamischen Geiste weitergebildet. Das alles vollzog sich nicht immer friedlich, sondern oft auch gewaltsam, indem man ganze Handwerkerzünfte eroberter Städte aushob und sie in der Residenz des Eroberers zwangsweise ansiedelte; allein was verschlagen derartige ephemere Gewaltakte vor dem Forum der Geschichte der Menschheit? Man erbte und eroberte viel, wußte es aber auch zu nützen. Denn der Islam war nicht nur Erbe der antiken Kunst, sondern auch Bewahrer und Fortbildner der antiken Wissenschaften, darunter der Vorläuferin unserer Chemie: der Alchemie, der die islamische Keramik u. a. die wichtige Entdeckung der Lüstriertinktur verdankt. Die Lüstrierung der

keramischen Ware war ebenso wie die Tauschierung der Bronzeobjekte eine echt islamische Erfindung, die aus der Not des Verbotes des Gebrauches von Gefäßen aus Edelmetall eine Tugend machte. Ursache und Gewähr für die fortschreitende Entwicklung der einzelnen Zweige der angewandten Künste war die strenge Organisation der Zünfte. Die berufliche Disziplin zwang jeden, sich auf sein Handwerk zu beschränken und hier das Bestmögliche zu leisten. Deshalb wurden auch so häufig geradezu die Grenzen des Möglichen erreicht oder richtiger gesagt, uns unmöglich Erscheinendes geleistet.

Der islamische Dekor war reich an ornamentalen Gestaltelementen, die verarbeitet wurden: Die Schrift, das geometrische Ornament, Ranken- und Blumenmuster, Tiere und menschliche Figuren. Die arabische Schrift stieg mit der Erstarkung und Ausbreitung des Islam, dessen Verkünder sie wurde, in kurzer Zeit zu einer dekorativen Schönheit und Vollendung empor, die in der Kulturgeschichte der Menschheit einzig und unerreicht dasteht. Sie bildete verschiedne Schreibarten aus, von denen erst das eckig-steile Kufi, dann das aus der Kursive hervorgegangene Naskhi mit verschiedenen Variationen für die dekorative Verwendung an Bauten und kunstgewerblichen Gegenständen die wichtigsten waren. Ihre ornamentale Stilisierung erreichte eine solche Reife, daß Schriftfriese häufig das betonteste Element im Gesamtdekor werden konnten und für das Kennerauge auch das gesuchteste. Alle diese recht heterogenen Gestalten wurden stilistisch so angeglichen, daß sie eine einheitliche Welt für sich bildeten, in der es keine Rangabstufungen gibt. Menschen, Reiterfiguren und Tiere werden in geometrische Bandmuster oder in Rankenwerk geschlungen und sind nicht Individuen, sondern nur Glieder einer Kette, die nach bestimmten rhythmischen Gesetzen geordnet ist. Sie werden im Wappenstil konfrontiert oder adossiert, oder sie bilden sich wiederholende Reihen. Selbst in den scheinbar frei komponierten Feldern der Jagdteppiche, die schlechthin den Triumph der islamischen ornamentalen Kompositionstechnik bilden, waltet eine bestimmte Gebundenheit und eine vierfache Wiederholung, die schon der allgemeinen Wirksamkeit wegen geboten ist. Ausgangspunkt der Entwicklung waren die geometrische und Pflanzenranke und die schon im alten Orient angewendete heraldische Gruppe. Diese Elemente wurden kombiniert und in unendlichen Rapporten wiederholt. Ein weiterer, wichtiger Schritt vollzog sich in sefewidischer Zeit (16.—18. Jahrhundert), einer Periode größter Blüte, als man von Ostasien her angeregt an Stelle der heraldischen freie, asymmetrische Gruppen einstellte und diese in unendlichen Rapporten wiederholte (Abb. 362).

Wenn Persien das führende Land auch im Kunstgewerbe war, so verdankte es diese führende Rolle vorwiegend seiner zentralen Lage als Durchzugsland des transasiatischen Verkehrs und des islamischen Weltreiches überhaupt. Nicht etwa die Perser waren die Schöpfer der persisch-islamischen Kunst, sondern die von Ost und West hier einströmenden Kulturen wurden in den Machtzentren, wie Herat, Merv, Nischapur und zuletzt, auch für uns heute

noch sichtbar in Isfahan, von prachtliebenden Herrschern zu neuer künstlerischer Fruchtbarkeit getrieben. Heute noch gibt es in Isfahan eine vor Jahrhunderten aus Dschulfa in Dagestan transplantierte Gilde von Metallarbeitern und Ziseleuren und in Schiras je eine für Silbertreibkunst und Holzmosaik, die man bezeichnenderweise in Delhi wiederfindet. So hatte jede Stadt ihre Spezialitäten, die nur dort hergestellt werden konnten.

STOFFE

Das den Menschen am nächsten liegende und daher wichtigste Gebiet der angewandten Kunst ist wie überall auch bei den Völkern des Islam die Textilkunst. Ja bei diesen zum großen Teil aus Nomaden bestehenden Völkern spielen die Stoffe im täglichen Leben und im Haus- oder besser im Zeltrat die führende Rolle vor den Teppichen. Denn diese traten in der Ausstattung des Zeltes hinter den Stoffen zurück, die zur Verkleidung der Wände, als Bodenbelag über den Filzdecken und als Hülle der Kissen dienten. Schon in Mohammeds Wohnung herrschte, wie wir von zeitgenössischen Schriftstellern erfahren, ein gewisser Luxus an Stoffen. In seinem Madschlis, dem Empfangszelt, im Moscheehof von Medina waren Teppiche und Gewebe aller Art, damaszinierte Stoffe auf den Diwans ausgebreitet, eine blendende Vision von Farben, Scharlach und Gold, mit menschlichen Figuren (!), Tierdarstellungen, phantastischen Wesen, Adlern, Greifen, Widdern und adossierten Löwen. Der Prophet scheint diese Ausstellung profaner Figuren in seinen Salons sehr wohl geduldet zu haben, und ob er sie, wie versichert wird, in seinen Privaträumen nicht duldete, bleibe dahingestellt (cf. Lammens, Fatima et les filles de Mahomet). Mohammed, der frühere Karawanenkaufmann, hatte eine gewisse Schwäche für Komfort und Luxus und liebte, wie berichtet wird, ausländische Stoffe, die seine Leute auf allen großen Märkten einkauften, um ihn damit zu beschenken. Er war also gewissermaßen Stoffsammler. Die auf den Stoffen dargestellten menschlichen Figuren, Flügeltiere und Vögel, waren mit Kreuzen gerahmt, ein beliebtes christliches Ornament, das wir u. a. auch in Kusseir Amra viel verwendet sehen. Wer dächte bei der Schilderung dieser Stoffe nicht an die Dreiecksfelder von Mschatta, die wie Kopien solcher Stoffe erscheinen und es wohl auch waren (Abb. 134, Taf. I)! Diese Berichte geben uns den besten Einblick in den Dekor der frühislamischen Textilkunst, wie ihn uns auch die erhaltenen Reste bestätigen. Auch die ältesten erhaltenen Miniaturen der irakenischen Schule, die freilich nicht über das 12. Jahrhundert zurückreichen, zeigen ihre Menschen mit Rankenstoffen bekleidet (Abb. 502).

Wenn wir zunächst nach den volkstümlichen Techniken und den aus ihren materiellen Gegebenheiten heraus gewachsenen ornamentalen Systemen fragen, so finden wir neben der Weberei und Wirkerei besonders das Druckverfahren in großen Teilen des Orients verbreitet. Man kann es auch heute

in vielen Basaren in Anwendung sehen, und die bedruckten Stoffe dienen den großen Volksmassen, besonders den Frauen, im ganzen Orient zur Bekleidung. Bildet ihre Herstellungsart die natürliche Voraussetzung für die Anwendung des „unendlichen Rapports", so schuf der Webstuhl ebenso konsequent das Streifenmuster für Baumwoll- und Seidenstoffe. Das Streifenmuster ist daher das allen islamischen Ländern von Indien bis Spanien gemeinsame Webmuster von den ältesten Zeiten bis heute. Diese Regel gilt aber freilich nur für die Volkskunst und die Weberei. Aber auch in den Luxusstoffen bleibt der echt volkstümliche und materialgemäße Vortrag auf den Grundlagen der Symmetrie und des unendlichen Rapports noch lange bestehen. Reiter und Tiere erscheinen in Kreisfeldern, meistens im Wappenstiel (Abb. 131, 355/7). Diese figuralen Motive vermischen sich mit Palmetten- und Rankenmustern zu reichen Kompositionen (Abb. 359/60). An Stelle des Kreises tritt später das Spitzoval als Rahmung hervor (Abb. 371/2). Von den Turkvölkern wurden Stoffe mit geometrischen, besonders Polygonmustern aus Persien nach Ostasien übertragen. Beispiele dafür bieten die Figuren der Ragheskeramik (Abb. 404). In den Ländern der Mamlukenherrschaft, Syrien und Ägypten, und von da übertragen im Maghrib erfreute sich der Schriftstreifen (tiras) besonderer Pflege und ornamental wirkungsvoller Ausbildung (Abb. 358). Den glänzendsten Aufschwung aber nahm die Textilkunst, wie die Teppichknüpferei zur Zeit der Sefewiden im 16.—18. Jahrhundert beweist, in Persien, wo in Isfahan kaiserliche Werkstätten (karchane) geschaffen wurden, die übrigens in allen orientalischen Residenzen seit alters errichtet zu werden pflegten (arabisch auch tiras). Durch die chinesische Anregung wurde die jahrhundertelang unterdrückt gewesene Figurenkunst wieder belebt, und Stoffe mit Einzelfiguren und figuralen Kompositionen, wie sie schon in sasanidischer Zeit üblich und weit verbreitet waren, wurden wieder beliebt und gesellten sich mit landschaftlichen Motiven und Wolkenbändern (Abb. 362—64). An Stelle des altehrwürdigen, jahrtausendealten Wappenstils entwickelten sich komplizierte Rapporte (Abb. 366—68). Diese in allen Techniken hergestellten Stoffe (Wirkereien, Stickereien, Sammete, Brokate) wurden als Wandbehänge und als Kleider (Abb. 362/3, 371) verwendet und sind eine Parallelerscheinung zu den Jagd- und Tierteppichen (Abb. 369/70).

TEPPICHE

Die Frage nach Ursprung und Alter des Knüpfteppichs hört man oft. Sie wird nie exakt beantwortet werden können, denn der Knüpfteppich ist wie der gewirkte und die meisten Zweige der Kunstindustrie prähistorisches Volkserzeugnis. Der Teppich ist das Möbel der Nomadenvölker, die ihre Maultiere auf ihren meist kriegsbereiten Wanderungen von Weideland zu Weideland nicht mit Tischen und Stühlen beladen konnten. Die seßhaften alten Kulturvölker mögen die Teppiche erst als Barbarenarbeiten verachtet haben.

Sie mögen ihnen so erschienen sein, wie uns heute die Hausindustrie der Balkanvölker, mit denen wir bestenfalls die Zimmer unserer Landhäuser schmücken. Wir wissen aus den assyrischen und achämenidischen Reliefbildern, daß diese Völker nicht Teppiche, sondern Sofas und Stühle als Sitz- und Liegemöbel benutzten. Schon die Sasaniden aber pflegten auf Teppichen zu sitzen, wie wir aus zeitgenössischen Darstellungen schließen können. Und arabische Schriftsteller berichten vom „Frühling des Chosrau", jenem ungeheuren Gartenteppich, der den Boden des heute noch stehenden Tak-i-Kisra in Ktesiphon (Abb. 128a), der Winterresidenz der Sasaniden, bedeckt hatte und von den Arabern bei der Einnahme von Ktesiphon (637 n. Chr.) erbeutet, nach dem arabischen Beutegesetz in Stücke geschnitten und unter die Soldaten verteilt wurde. War dieses Prachtstück des Sasanidenhofes auch kein Knüpfteppich, sondern ein Werk der Wirkkunst, so können wir aus diesen historischen Beispielen doch schließen, daß der Teppich mit den von Osten her nach Persien und Mesopotamien vorgedrungenen Parthern seinen Weg nach Westasien gefunden hat, und zwar nicht nur der Wirk-, sondern auch der Knüpfteppich. Die Auffindung der ältesten Fragmente von Knüpfteppichen im Tarimbecken in Zentralasien und ihre Datierung in das 5.—6. Jahrhundert n. Chr. ist eine beweiskräftige Bestätigung der alten Hypothese von ihrem Ursprung bei den Zeltnomaden. Wie weit sie bei diesen zeitlich zurückreichen, bleibt wie gesagt unbestimmt. Das früheste islamische Fragment wurde in den letzten Jahren im Schutt von Fostat bei Kairo gefunden und ist durch eine kufische Inschrift ausgezeichnet. Es dürfte aus dem 9.—11. Jahrhundert datieren (Jahrb. d. Asiat. Kunst, 1924, T. 13), und ist als vereinzelte Inkunabel des islamischen Knüpfteppichs von unschätzbarer Bedeutung. Der Knüpfteppich ist also ein Beitrag der Nomadenkunst zur islamischen Weltkunst. Seine Geschichte aber und sein glänzender Aufstieg beginnt erst relativ spät. Bis zum 16. Jahrhundert können wir seine Entwicklung am besten von den Gemälden der europäischen Maler jener Zeit ablesen, da nur wenige Originale über das 16. Jahrhundert zurückreichen. Erst seit die Höfe in Isfahan und Konstantinopel ihre eigenen Manufakturen errichteten und viele der dort erzeugten Prachtexemplare als Geschenke an die europäischen Fürstenhöfe geschickt wurden, sind wir über die Geschichte des Teppichs auf Grund datierbarer Originale orientiert. Denn im Orient sind fast alle alten Teppiche längst untergegangen.

Vom gegenständlichen Standpunkt aus können wir drei Gruppen von Teppichen unterscheiden: geometrisch, vegetabilisch und figural ornamentierte. Alle drei ornamentalen Systeme sind schon im primitiven Nomadenteppich vertreten, doch nur die beiden letzteren haben, von den höfischen Manufakturen übernommen, eine greifbare historische Entwicklung durchgemacht. Wurden auch die Entwürfe für die prächtigen Tier- und Jagdteppiche, die wir heute in unseren Museen bewundern können, aller Wahrscheinlichkeit nach von den Hofmalern, die die Handschriften mit Miniaturen schmückten,

hergestellt, so verharrten sie doch in den althergebrachten Typenkreisen des Orients, so daß diese nunmehr mit packender Lebendigkeit gekennzeichneten Tiere und Jäger Entwicklungsprodukte jener schon auf den sasanidischen Stoffen erscheinenden, noch streng stilisierten und wappenmäßig angeordneten Tiere und Reiter angesprochen werden können. Daß diese Figuren ähnlich wie auf dem Abb. 393 wiedergegebenen Tierteppich aus Tiflis unbestimmten Alters jahrhundertelang in primitiver Stilisierung dargestellt wurden, beweisen gemalte Teppiche dieser Art auf italienischen und niederländischen Bildern des 14.—15. Jahrhunderts. Auch sind uns davon vereinzelte Originale, wie das Berliner Fragment mit dem Mingwappen, erhalten (Abb. 373). Anders verhält es sich mit den neueren Gartenteppichen (Abb. 379), für die in dem oben erwähnten „Frühling des Chosrau" schon ein höfisches Vorbild geschaffen war, das offenbar weiterlebte. Diesen Gartenteppichen eng verwandt sind die Baumteppiche, die man, wie sich jetzt herausstellt mit Unrecht, als armenische Teppiche zu bezeichnen pflegt (Abb. 384). Ältere Stücke dieser Gruppe, die vielleicht bis ins 15. Jahrhundert zurückreichen, haben in ihrer großzügigen Komposition einen heroischen Schwung, der sie künstlerisch an erste Stelle rückt.

Von diesen rein persischen oder vorderasiatischen Teppichen unterscheidet sich die Gruppe der Tier- und Jagdteppiche durch ihren ostasiatischen Einschlag, der sich gegenständlich und formal kundgibt. Den persischen Jagdtieren gesellen sich nunmehr die symbolischen Fabeltiere Ostasiens, Drache, Phönix und Kilim, und als wirksames Ornament das chinesische Wolkenband. Diese neue Blutzufuhr wirkte auf die Teppichkunst ebenso anregend wie schon vorher auf die persische Buchmalerei: Nun entfaltete sie sich zur schönsten Blüte. Ohne dieses brüderliche Zusammenwirken zweier Kunst- und Kulturkreise wäre der Zauber des kaiserlichen Jagdteppichs in Wien, des schlechthin schönsten Teppichs auf Erden, nicht zustande gekommen. In dieser herrlichen figuralen Bordüre, die in der persischen Teppichkunst einzig dasteht, wirkte sich die buddhistische Vorliebe für Devadarstellungen aus (Abb. 375), und das Feld der persischen Jagdreiter wird von einer mit chinesischen Wolkenbändern durchflochtenen Ornamentik gerahmt, die das Medaillon der Mitte bestreitet und die Ecken ausfüllt (Abb. 374). Diese chinesischen Gestalten sind jedoch der strengen Symmetrie der persischen Teppichform unterworfen, und selbst Phönix und Drache mußten sich im Medaillon in die Gegenständigkeit des ihnen ungewohnten Wappenstils zwängen lassen. Bewundernswert ist die Kunst, mit der hier die persischen Jagdreiter bei scheinbarer Wahrung ihrer Ungebundenheit, ohne daß sie und der naive Beschauer es merken, ebenfalls diesen Gesetzen eines ornamentalen Flächenstils unterworfen wurden, für den die vierseitig-radiale Symmetrie und Orientierung auf das zentrale Medaillon oberstes Prinzip sein mußte, so daß der dort sitzend gedachte Beschauer, wie immer er sich drehen mochte, alles auf sich bezogen fand. Trotzdem findet man nicht zwei Reiter noch auch zwei Tiere oder Pflanzen, die sich wiederholen, so daß bei aller möglichst gleichmäßigen Verteilung und

Gegenständigkeit die denkbar größte, von keinem frei komponierten Fresko zu übertreffende Mannigfaltigkeit und Abwechslung herrscht. Da tummeln sich auf lachsfarbenem, also die Farbe des Steppenbodens nachahmendem Grunde, der mit Blumen überstreut ist, wie sie in schütteren Bestand die Steppe zur Blütezeit schmücken (ohne sie etwa naturalistisch zu kopieren), persische Reiter in ihren nationalen Kostümen und schießen mit ihren Pfeilen, stechen mit ihren Lanzen und Schwertern auf jegliches Wild, das man am persischen Hochlande damals wie heute findet: Panther, Antilopen, Steinböcke, Gazellen, Hasen, Füchse, Schakale und Wildschweine (die freilich auf die Urwälder des Elburs beschränkt sind, aber auch in Wildparks gehegt wurden). Jeder Reiter freut sich über die zahlreichen Varianten echt jagdreitermäßiger Bewegungen der persischen Jäger auf ihren flinken Jagdpferden; sie könnten, in den Steigbügeln stehend und im Galopp ihr Wild erlegend, nicht treffender wiedergegeben werden. Dieser schon paradiesisch gedachte Jagdgrund wird von einer Bordüre gerahmt, die nach dem Vorbilde der figuralen Bordüren der Miniaturen angelegt ist. Geflügelte Genien waren ein beliebter Gegenstand auch der Buchmalerei. Der Genuß dieses Pracht- oder Paradiesteppichs wird nun allerdings, so paradox es sich anhören mag, durch das kostbare Material — seidene Kette mit seidenem Eintrag und seidener Knüpfung — stark beeinträchtigt. Der Glanz und Reflex des Materials läßt den Beschauer nur schwer zum reinen Genuß der Farben und Gestalten kommen. Darin befriedigen Wollteppiche viel mehr. Die Tierteppiche boten, wie die Abb. 376, 378 und 380 zeigen, viele Variationsmöglichkeiten. Für die symmetrische Verteilung wurden die zu Kampfpaaren vereinigten chinesischen Fabeltiere bevorzugt, die mit Vorliebe als Träger aparter Farbflecken verwendet wurden. Eine besonders mystisch-feierliche Stimmung verlieh man einigen Tierteppichen durch die Einführung der flammenden Zypresse, die am iranischen Hochlande nur in den südlichen Städten wie Schiras und Kirman vorkommt, woraus jedoch kein Präjudiz für ihre Lokalisierung geschaffen werden darf (Abb. 376). Sie dürften in Dschuschegan angefertigt worden sein.

Neben den höfischen, mit chinesischen Motiven durchsetzten Jagd-, Tier- und Baumteppichen bilden die sogenannten Vasenteppiche, die man bisher nach Kirman lokalisierte, die jedoch auch vom neuerdings erkannten Hauptzentrum der persischen Teppichindustrie, Dschuschegan, westlich von Isfahan, stammen dürften, eine mit Recht berühmte Gruppe. Es sind rein persische Blumenteppiche ohne fremden Einschlag, deren große Blätter und Blütensterne Träger einer äußerst wirkungsvollen, bunten Farbenpracht sind, die das Baumwollmaterial zu voller Wirkung kommen läßt (Abb. 377). Ihren Namen erhielten sie von den in die Mittelachse gestellten Vasen, denen Blumen entsprießen. Ihnen schließt sich die Gruppe der sogenannten Heratteppiche an, in denen sich die großblättrigen Palmetten mit dem Wolkenband zu neuen Wirkungen vereinigen und die durch Einschränkung und Abstoßung der Blütenmotive und einseitige Ausbildung der Blattpalmetten das bekannte Herati-Muster ausbildeten (Abb. 382).

Eine besondere Gruppe von Luxusteppichen, deren Lokalisierung noch nicht feststeht, sind die sogenannten „Polenteppiche". Ihre Bezeichnung rührt von der Pariser Weltausstellung 1878 her, wo mehrere solche Teppiche aus polnischem Besitz, und zum Teil mit polnischen Fürstenwappen, ausgestellt waren, so daß man lange Zeit ihre Entstehung in Polen annahm. Diese Legende wurde von Bode zerstört, der ihren Ursprung in der asiatischen Türkei, besonders in Damaskus suchte. Trotzdem wurden sie später, so auf der Münchner Islamischen Ausstellung 1910, wieder als persisch angesprochen. Ihre technische Eigenart besteht darin, daß sie stets aus Seide auf einem Grund von Silber- oder Goldfäden gearbeitet sind. Die lockere Knüpfung und die hohe Schur geben ihnen einen besonderen Glanz. Diese von der persischen verschiedene Technik, ihr Fehlen im heutigen Persien, ihr häufiges Vorkommen in den osteuropäischen Ländern, ganz besonders aber ihre ausgesprochen türkische Ornamentik sprechen mehr für ihren türkischen Ursprung. Das sägeartig gezackte, krummsäbelartig gekurvte Blatt, das ein Hauptmotiv ihrer Ornamentik bildet, erscheint zwar auch auf Heratteppichen des 17. Jahrhunderts, wird aber erst in der türkischen Kunst ein führendes Motiv der Ornamentik, das besonders in der Keramik stark hervortritt (Abb. 382). Die in Abb. 389, 391 wiedergegebenen türkischen Teppiche zeigen die bevorzugte Anwendung dieses Blattes. Die vielfache Verwandtschaft der Polen- und anderen türkischen Teppiche mit den persischen erklärt sich übrigens aus der gegenseitigen Anregung der Manufakturen durch übergegangene Arbeiter.

Wilhelm von Bode, der auch um die Grundlegung der Teppichkunde so verdiente Altmeister, hat die zahlreichen Teppiche auf den Gemälden der alten Meister als kleinasiatischer Herkunft bestimmt. Durch ihr erstarrtes, geometrisiertes Rankenornament, ihre Knotenbordüren und die bevorzugte gelbe und rote Farbengebung von Muster und Grund sind sie leicht erkennbar. Diese Ornamentik finden wir auch auf den großen Uschakteppichen, wo sie sich meist mit einer aus Syrien und Ägypten her bekannten Gabelrankenornamentik zu prächtigen Wirkungen vereinigt (Abb. 387). Neben diesen Medaillonteppichen gibt es eine Gruppe von Sternteppichen, wovon Abb. 386 ein Beispiel zeigt. Auch diese großen anatolischen Wollteppiche lassen sich seit dem 16. Jahrhundert auf Gemälden nachweisen; ein schönes Stück sehen wir z. B. auf der bekannten Ringübergabe an den Dogen von Paris Bordone, in der Akademie in Venedig. Die Farbengebung ist stereotyp: karminroter Grund mit hellblauem Muster oder umgekehrt; dazu kommen Gelb, Grün und Braun für die Rankenornamentik in Betracht. Ihres frühen Imports aus Kleinasien wegen waren diese Teppiche viel in den südeuropäischen Kirchen zu finden, von wo sie heute freilich zumeist schon in den Kunsthandel, Museen und Privatbesitz übergegangen sind. Ein großes Kontingent der kleinasiatischen Teppiche bilden die viel im Handel kursierenden Gebetsteppiche fast durchwegs neueren Datums (18.—19. Jahrhundert). Eines der ganz seltenen

alten Stücke dieser Art zeigt Abb. 388. Das chinesische Wolkenband wurde hier in großzügiger Weise als orientierendes Kiblamotiv gestaltet, kann uns aber andererseits als bestes Beispiel dafür dienen, bis zu welchem Grad in Kleinasien selbst die freizügigen chinesischen Ornamentmotive stilisiert und geometrisiert wurden.

Abb. 385 diene als Beispiel für eine bis in unsere Tage problematische Teppichgruppe, die man bald nach Damaskus, bald nach Marokko lokalisiert hat, deren ägyptischer Ursprung jedoch nunmehr von Sarre festgestellt wurde. Diese Teppiche sind aus Seide oder feiner Schafwolle geknüpft und haben eine feine geometrische Musterung in Blau oder Grün auf kirschrotem Grunde.

Zwei mehr abseits stehende Teppichgruppen sind endlich die spanischen und indischen Teppiche. Die ersteren reichen bis ins 13. Jahrhundert zurück, sind durchwegs aus Schafwolle geknüpft und haben geometrische Musterung. Bevorzugte Farben sind Blau und Gelb, doch kommen auch die meisten anderen Farben vor. Die Bordüren zeigen häufig eine kufisierende Schriftornamentik, und in das Innenfeld pflegte man das Wappen des Bestellers einzuknüpfen (Abb. 392). Die indischen Teppiche endlich gingen ebensowenig wie die spanischen aus einer bodenständigen Volkskunst hervor, sondern waren ein von Persien importiertes Hoferzeugnis der Moghulkaiser. Trotz der persischen Anregung schlug jedoch die indische Teppichornamentik ihre eigenen Wege ein und zeichnet sich durch einen zeitweisen Hang zum Naturalismus aus, bei dessen Ausbildung auch ostasiatischer Einfluß im Spiele war. Als Material diente Seide und Wolle, und die bevorzugte Grundfarbe war Karminrot, das den meisten indischen Teppichen ihren herrschenden Ton gibt (Abb. 383).

KERAMIK

Wenn wir die in Abb. 302 wiedergegebene Noguldunwand betrachten, die den Zweck hatte, mit keramischen Gefäßen gefüllt zu werden, und wenn wir ferner an die zahlreichen persischen und türkischen Moscheefassaden und Wände denken, die von unten bis oben mit farbig glasierten Fliesen verkleidet waren, wovon hier nur wenige Beispiele gegeben werden konnten (Abb. 277 ff.), so können wir uns eine Vorstellung von der Rolle machen, die allein schon die Luxuskeramik in den Ländern des Orients spielte, ohne von der häufig ebenfalls bunt glasierten Gebrauchskeramik zu reden.

An die Spitze der Gefäßkeramik stellen wir die unglasierten Tongefäße, die mit ihrem Dekor aus der vorhergegangenen Zeit von der islamischen Kultur übernommen wurden. Der Dekor wurde entweder mit Matrizen eingepreßt oder in Barbotinetechnik aufgetragen. Die große, in Abb. 394 wiedergegebene Henkelvase aus Mesopotamien zeigt einen archaischen Dekor in dieser Technik, der die Beharrung der volkstümlichen Ornamentik bis in das islamische Mittelalter beweist. Wäre das Gefäß nicht durch die arabische Inschrift gekennzeichnet, so könnte man es auch für viel älter halten. Gefäße mit

gepreßtem Dekor, werden auch in Rhages bei Teheran viel gefunden und bildeten offenbar das volkstümliche Gebrauchsgeschirr. Durch die 1911 bis 1913 erfolgte Ausgrabung der kurzlebigen Kalifenresidenz Samarra am Tigris wurde auch die Geschichte der frühislamischen Keramik unter der Herrschaft der Abbasiden aufgehellt. Die Samarra-Ware läßt uns Rückschlüsse auf die gleichzeitige Keramik in der Hauptresidenz der Abbasiden, Bagdad, ziehen und beweist, daß die Töpferei dort im 9. Jahrhundert eine technische Vollendung erreicht hatte, die später kaum mehr übertroffen, ja zum Teil nie wieder erreicht wurde. Zahlreiche Funde ostasiatischer Gefäße und Scherben in Samarra beweisen auch den lebhaften Import der chinesischen Tangkeramik, die nicht ohne Einfluß auf die irakenische Keramik blieb, der sich technisch und künstlerisch auswirkte, und auf den wohl auch der freie, malerische Stil des Samarra-Dekors zurückzuführen ist. Gefäße und Fliesen wurden mit Metallüster in verschiedenen Tönen, gelb, rot, braun, violett nebeneinander dekoriert, wie sie später nicht mehr vorkommen. Durch die Samarrafunde wurde auch die Annahme, daß Irak die Heimat der Lüstertechnik sei, zur Gewißheit erhoben. Von Bagdad aus verbreitet sich diese begehrte Technik nach Persien, Ägypten und Spanien. Außer der lüstrierten Samarrakeramik, die durch die Dauer der Residenz, 838—883, datiert ist, befinden sich die ältesten datierten Lüsterfliesen am Mihrab der Moschee Sidi Okba in Kairuan vom Jahre 894 n. Chr., von denen berichtet wird, daß sie, ebenso wie der berühmte Holzmimbar, aus Bagdad gebracht, zum Teil aber in Kairuan von mesopotamischen Töpfern hergestellt wurden. Die in Abb. 397 wiedergegebenen Fliesen mit Lüsterdekor sind Beispiele für diese frühe irakenische Keramik, an der besonders auch die flotte Zeichnung bewundernswert ist.

Drei bis vier Jahrhunderte jünger als die Samarraware ist die in Rakka am oberen Euphrat gefundene Keramik. Sie unterscheidet sich von der irakenischen Keramik durch ihre dickeren, durchsichtigen, meist blauen Bleiglasuren, die stark zur Irisation neigen. Ein hervorragendes Beispiel der Lüsterware gibt Abb. 398/9. Der Lüster hat einen warmen, bräunlichen Ton, und die Ornamentik zeigt dichtes, flamboyantes Schnörkelwerk. Am häufigsten werden hier reliefierte, türkisgrün glasierte Geräte gefunden. Auch in Raghes, dem vor den Toren des heutigen Teheran liegenden Ruinenfeld einer ursprünglich medischen, zuletzt unter den Seldschuken blühenden, 1221 von den Mongolen zerstörten Stadt, wurden datierte Stücke von Lüsterkeramik, bisher nicht vor 1210 n. Chr. gefunden, was aber gegen ihre schon im 12. Jahrhundert verbreitete Herstellung nichts besagt (Abb. 408 b). Der neue Lüsterstil wirkte bis nach Spanien hin vorbildlich. Der Malgrund dieser Lüsterfayencen wird durch eine fertig gebrannte Zinnglasur gebildet, auf der der Goldlüster durch einen zweiten, leichteren Brand befestigt wird. Der häufig figurale Dekor zeichnet sich durch einen freien, malerischen Stil aus und zeigt ausgesprochen mongolische Typen, die uns deutlicher als die spärlichen Nachrichten der zeitgenössischen Schriftsteller eine Vorstellung von dem

turko-mongolischen Charakter dieser westpersischen Seldschuken- und Mongolenstädte geben (Abb. 402, 407). Die bevorzugten Glasuren sind Elfenbeinweiß und Kobaltblau (Abb. 409), auch Türkisgrün (Taf. XXVI); an größeren Gefäßen wechselt man gern den weißen mit blauem Grund (Abb. 408 a). Fast noch geschätzter als die Lüsterkeramik sind die sogenannten Minaigefäße von Raghes, ein Spezialerzeugnis dieser Stadt, das sonst nirgends vorkommt (Abb. 404, Taf. XXVIII). Diese Gefäße sind auf weißem Grund bunt bemalt und stellenweise vergoldet. Bevorzugt sind Reiterfiguren mit bemerkenswert gut gezeichneten Pferden. Doch gibt es auch Schüsseln und Becher mit mehrstreifigem, reichem, figuralem Dekor, der an den Bagdader Miniaturenstil anklingt (Abb. 406). Neben Raghes kommt das sie ablösende Veramin (Abb. 403), ferner Sultanabad und später Kaschan als Zentrum der keramischen Produktion in Betracht. Aber auch vor der greifbar erst im 12. Jahrhundert auftretenden Ragheskeramik gab es im islamischen Persien eine Töpferkunst, deren Erzeugnisse in den letzten Jahren erst häufiger auf den Markt kommen und unter dem Namen Ghabriware zusammengefaßt werden (Abb. 400/1). Es handelt sich zumeist um Schalen und große Schüsseln, die den Zweck hatten, für die vom Islam verpönten Silberschüsseln der Sasanidenzeit Ersatz zu schaffen. Sie wurden oft noch recht primitiv mit geometrischen Mustern und Tieren dekoriert, die meist in Sgraffitotechnik hervorgehoben werden. Ferner gab es in Turkestan zur Sasanidenzeit im 10. Jahrhundert eine Keramik, die sich durch besondere, später nie wieder erreichte Eleganz des Schriftdekors auszeichnete.

Einen besonderen Ruhmestitel der persischen Keramik bildete die Fliesenkeramik. Die altorientalische Kunst der farbig glasierten Wandverkleidung lebte nach jahrhundertelanger Pause in der islamischen Kunst wieder auf und machte eine glänzende Entwicklung durch. Den schon von den Assyrern, Babyloniern und Persern viel verwendeten farbig glasierten Ziegeln und Tonplatten gesellte sich nun als erste neue Errungenschaft von großer Bedeutung die Lüsterfliese hinzu, deren frühest nachweisbare Stücke in der Moschee des Sidi Okba in Kairuan bereits erwähnt wurden. Wir können zwei Arten unterscheiden: kleine, von quadratischer, kreuzförmiger und sternförmiger Art, die zu Sockelvertäfelungen zusammengesetzt wurden, und große, schwere, rechteckige Platten, mit meist reliefierten Schriftzeichen, die zu Schriftfriesen aneinandergereiht wurden. Statt des hellenistisch-sasanidischen Dekors, der in den Bagdader Fliesen noch stark vorherrschte, trat in Raghes und Veramin auch in der Fliesenkeramik der türkische, von zentral- und ostasiatischen Elementen durchsetzte Dekor seine Herrschaft an, was besonders auch an den Figuren deutlich wird (Abb. 402/3). Dieser westpersischen Fliesenkeramik setzte Ostpersien eine eigene gegenüber. Im Gegensatz zur westpersischen bemalten Fliese mit glatter Oberfläche ist diese Reliefkeramik. Ihr Ursprung liegt in der geschnittenen, gepreßten oder modellierten Terrakottaziegeltechnik. Die unglasierte, aber ungemein widerstandsfähige Terrakottareliefplatte verband

sich mit den glasierten oder unglasierten Ziegelschmalseiten zu Mosaikmustern von unendlichem Rapport, deren Blüte Denkmäler wie das Mausoleum der Mumine Chatun in Nachtschewan zeigen (Abb. 294). Es ist die alte, vegetabilische Nomadenornamentik Zentralasiens, die wir von den Metallbeschlägen der Völkerwanderungsfunde her kennen, die hier in Verbindung mit den ebenso alten geometrischen Textilmustern zur Bauornamentik aufgestiegen ist. Diese von den Turkvölkern ausgebildete Ornamentik ist figurenlos. Während also in Westpersien die babylonisch-persischen Figuralfliesen in islamischer Zeit wieder aufleben und kraft der bodenständigen Tradition trotz des Figurenverbotes an der Figur, die ihr die östlichen Kulturen lieferten, festhalten, entwickelt sich in Ostpersien aus der nomadischen Volksornamentik mittels iranischer Technik eine Mosaikbauornamentik eigener Art. Sie erreichte in timuridischer Zeit den Höhepunkt ihrer Entwicklung. An ihre Seite trat in Ostpersien als neue Technik das Fliesenmosaik. Analog dem byzantinischen Glasmosaik werden die Wandflächen mit Mosaik aus buntglasierten Tonstiften, die jedoch nicht uniform, sondern individuell geschnitten sind, dekoriert. Auch fertige Platten, Sterne und Polygone werden in mosaiktäuschender Art hergestellt (durch trennende Fettlinien), um in Rohziegelwänden oder im Verband mit unglasierten Reliefterrakotten in Wölbungen eingesetzt zu werden. Das tiefe Kobaltblau bildet regelmäßig den Grund für die Muster dieser Technik, geometrische, vegetabilische und kalligraphische. Statt des verlorengegangenen Lüsters werden kleine Felder durch aufgeschmolzenes Blattgold hervorgehoben. Die ostpersischen, turkestanischen und afghanischen Sakralbauten der timuridischen Zeit sind mit dieser Baukeramik geschmückt (Abb. 403/5), die in sefewidischer Zeit, im 17.—18. Jahrhundert eine glänzende Renaissance und letzte Blüte erlebte (Abb. 413). Im Anschluß an die persische entwickelte sich im osmanischen Reich eine Baukeramik, die persische und alttürkische Elemente vereinigt. Sie führt als neue Farbe ein leuchtendes Zinnoberrot ein und ist wie die osmanische Gefäßkeramik durch ihre naturnahen Blütenmuster und langen Blätter mit gezahnten Rändern charakterisiert (Taf. XXIX).

Ähnlich wie in der Baukeramik gab es auch in der Gefäßkeramik eine mit den Turkvölkern von Zentralasien nach Westen vordringende Technik, die schließlich in der Mamlukenkeramik in Ägypten ihre Blüte erreichte (Abb. 412). Es sind Steingutscherben mit gelben, grünen und blauen ineinanderfließenden Glasuren auf weißem Grunde (Engobe), die mit dunkeln, eingebrannten Rankenkurven von sehr freier, willkürlicher Zeichnung geschmückt sind. Es war eine volkstümliche Keramik, die in Persien provinziellen Charakter behielt, im Ägypten des 13.—16. Jahrhunderts aber, wie die vielen Wappen beweisen, hoffähig geworden war und die bisherige persisch-fatimidische Lüsterkeramik ersetzte.

Über die syrische Keramik, von der Abb. 410/11 einige Stücke zeigt, wissen wir noch wenig. Sie vereinigt mesopotamische mit ägyptischen Einflüssen und scheint die später in Italien so verbreitete Form des Albarello oder

Apothekertopfes ausgebildet zu haben. Diese Gefäße sind in der Regel blau glasiert und mit olivgrünem Lüsterdekor geschmückt. Auch andere Gefäßformen wurden mit diesem Dekor versehen, und manches in Ägypten Gefundene ist syrischen Ursprungs. In Fostat, den Schuttfeldern des alten Kairo kommen massenhaft Scherben verschiedener Technik zutage, die uns Rückschlüsse auf die ägypto-islamische Keramik gestatten, doch gehören vollständig erhaltene Exemplare zu den seltenen Ausnahmen. In der tulunidischen, fatimidischen und eijubidischen Epoche (9.—13. Jahrhundert) war auch hier die abbasidische Lüsterkeramik verbreitet (Abb. 396a), dazu gesellten sich vom 10. Jahrhundert an nach chinesischen Vorbildern Gefäße mit Überlauf- und Seladonglasuren, endlich finden sich zahlreiche Schalenböden einer blauweißen Ware, die auf der Unterseite arabisch signiert ist (Ghaibi Ghazal, Adschemi, el Masri u. a.). Mit diesen Waren zum Teil schon gleichzeitig und zeitlich darüber hinausgehend, erscheint endlich die bereits erwähnte „Mamlukenkeramik". In Kleinasien scheint in der seldschukischen Periode eine glasierte Gefäßkeramik noch nicht existiert zu haben, da nur Terrakottagefäße mit gepreßtem Dekor gefunden werden. Die Baukeramik entwickelte sich im Anschluß an Persien, fand jedoch in Farbe und Ornamentik bald ihre eigenen Wege, indem sie eine reiche geometrische Zeichnung entwickelte und durch ihre Vorliebe für schwarze Glasuren gekennzeichnet ist. Bald nach der Festsetzung der osmanischen Herrschaft aber wurden Kutahia und Isnik Zentren einer türkischen Gefäß- und Fliesenkeramik. Die Kutahiaware umfaßt Gefäße aller Art, die auf kobaltblauem (auch hellgrünem) und milchweißem Grund mit Arabesken und Ranken in der Gegenfarbe dekoriert sind (Abb. 418a). Gehört die Kutahiaware meist noch dem 15. Jahrhundert an, so erscheint vom 16. Jahrhundert an die sogenannte „Damaskusware", die jedoch mit dieser Stadt nichts zu tun hat, sondern kleinasiatischen Ursprungs ist (Abb. 417). Die Gefäße aller Art (Teller, Schüsseln, Vasen, Krüge u. a.) sind auf weißem Grund in bunten Farben, vorwiegend grün, violett und blau dekoriert mit Blumenranken aller Art, die man gern mit natürlichen Blumen identifiziert, obwohl sie sich von diesen durch Stilisierung deutlich distanzieren. Ebenso unsinnig wie die Bezeichnung „Damaskusware" ist die der sogenannten „Rhodosware" (Abb. 416), die der anderen sehr ähnlich ist, sich jedoch durch bevorzugte Anwendung von Zinnoberrot statt des Manganviolett von der Damaskusware deutlich unterscheidet. Dazu kommen noch ihre bevorzugten Gefäßformen, Krüge und Teller mit Segelschiffen und menschlichen Figuren. Diese Ware wird jetzt mit ziemlicher Gewißheit nach Isnik lokalisiert, das wegen seiner Keramik Tschinili-Isnik (Fayencen-Nicaea) hieß. Von dorther stammen auch die farbenfreudigen türkischen Fliesen (Taf. XXIX).

Wenn wir die spanische Keramik zuletzt betrachten, so geschieht dies nur ihrer äußersten Lage im islamischen Weltreiche wegen. Vom kunsthistorischen Standpunkte aus, gebührt ihr eine erste Stelle in der vielseitigen islamischen Töpferkunst, weil sie u. a. der italienischen Fayencekunst entscheidende

Anregungen brachte. In Spanien erhielt sich das Geheimnis der Lüstertechnik vom 10. Jahrhundert bis in die neuere Zeit. Der streng sunnitischen Richtung des spanischen Islam entsprechend beherrscht die Arabeske mit geometrischem Flechtwerk den Dekor. Der berühmteste Erzeugungsort der spanischen Lüsterfayencen war Málaga und von dieser Hafenstadt leitet sich auch die Bezeichnung „Majolika" her. Die Herkunft der in Abb. 418b wiedergegebenen Lüsterschale aus Málaga ist durch die arabische Ortsangabe auf der Rückseite gesichert. Von dort stammen auch die als Alhambravasen bekannten Henkelkrüge (Abb. 420/1). „Sie zeigen auf einem gelblichen Scherben über weißer Glasur mit Stellen von blauer Bemalung in grünlichgelbem Goldton dicht geführte Blattranken und Arabesken mit grundierendem Kräuselwerk, dekorative Epigraphik in Kufi und Naskhi — zum Teil arabische Verse — und ausnahmsweise streng stilisierte Tierfiguren" (Kühnel, Islamische Kleinkunst, 115). Ein zweites Zentrum der Keramik war Valencia, wo diese Kunst auch nach der Wiedereroberung durch die Christen 1238 noch lange in maurischen Händen blieb und wo sich jene Rankenornamentik entwickelte, die für die nachmaurische spanische Lüsterkeramik charakteristisch blieb (Abb. 419). Im 17. Jahrhundert setzte auch hier eine figurale Fliesenkeramik ein, vergleichbar jener im sefewidischen Persien, doch gegenständlich westlich, die zeigt, wie eine alte Technik auf fruchtbar gemachten Boden neue Zweige aufsprießen läßt (Abb. 422).

GLAS UND KRISTALL

In den alten Kirchenschätzen Europas und in Museen, die Kunstkammern älterer Zeit übernommen haben, finden sich geschnittene Kristallgefäße, dickwandige, geschliffene Gläser und große, mit Email und Gold dekorierte Prunkpokale und Flaschen oder Ampeln, die größtenteils schon im Mittelalter als fürstliche Geschenke oder durch Kreuzfahrer nach Europa gebracht wurden. Das Dunkel, das über der Herkunft dieser Gefäße bis vor wenigen Jahrzehnten noch schwebte, ist heute sicherem Wissen gewichen. Heute steht fest, daß die Kristallgefäße ausschließlich in Ägypten während der Fatimidenherrschaft (909—1171) hergestellt wurden. Die Technik setzte ungefähr gleichzeitig mit der Gründung Kairos (969) ein, erreichte ihre größte Blüte gegen Ende des 10. Jahrhunderts und erlosch Mitte des 11. Jahrhunderts wieder. Die Paläste der Fatimiden in Kairo waren mit Kostbarkeiten und Schätzen solcher Art gefüllt, wie wir aus zeitgenössischen Schriftstellern wissen. Die Schilderungen in den Märchen von 1001 Nacht hatten hier ihre wirkliche Quelle, wenn sie auch gern der dichterischen Freiheit die Zügel schießen ließen. Man muß sich die große Geschicklichkeit und Geduld vorstellen, deren es bedurfte, um aus einer der härtesten Steinarten ein in jeder Hinsicht vollkommenes Gefäß herzustellen (Taf. XXX, Abb. 423a). Neben den großen Krügen, deren Reiz in ihrer gleichsam astralen, unmateriellen Körperlichkeit und ihren magischen Glanzlichtern besteht, wurden kleine Fläschchen verschiedener Gestalt zur

Aufbewahrung von Arzneien, Wohlgerüchen und wohl auch von Giften hergestellt, ferner Schlagkörper für Streitkolben, Schachfiguren und vielerlei Tiergestalten, die von Pilgern und Kreuzfahrern gern aus dem Orient mitgebracht wurden. Diese schwierige und kostspielige Technik wurde schon in fatimidischer Zeit in Glas nachgemacht, indem aus Glasklumpen Becher und andere Gefäße ausgeschnitten und mit geschliffenem Dekor bedeckt wurden. Zwei in Breslau aufbewahrte Stücke dieser Art sollen aus dem Besitz der heiligen Herzogin Hedwig stammen und gaben der ganzen Gruppe den Namen (Abb. 423b). Diese Hedwigsgläser sind mit stilisierten Tieren, die von großem ornamentalen Geschick zeugen, dekoriert und stammen aus dem Ende der Fatimidenzeit. Neben diesen meist kostbaren Erzeugnissen wurden in großer Masse Ziergläser hergestellt, eine Fortsetzung der antiken Glasindustrie, die dann später zum Teil in Venedig weiterlebte, wo sich diese Industrie bis heute erhalten hat. Es sind Gläser mit Auflagen von Noppen, Streifen und Fäden aus gleicher oder anders gefärbter Glasmasse, ferner Vasen, Flaschen, Schalen usw. mit in die noch warme Glasmasse eingepreßtem Dekor (Abb. 424—26). Ihr Ursprung liegt in Syrien und dort entstand im 13. Jahrhundert auch eine neue Technik für Prunkgefäße, die Herstellung von Gläsern mit Email- und Golddekor (Abb. 430/1). Ähnliche Techniken waren zwar auch schon dem Altertum bekannt, doch kam es jetzt zu einer Renaissance und systematischen Ausbildung derselben. Die Zentren dieser Kunst waren Aleppo und Damaskus. Die häufigste Form dieser Gläser waren fußlose Becher, die häufig mit Reiterfiguren mit dem Gestus des Zutrinkens, oft aber auch nur rein ornamental geschmückt waren (Abb. 427). Auch diese Gläser wurden schon im Mittelalter nach Europa gebracht und in Schatzkammern aufbewahrt. Ein solches syrisches Glas des 13. Jahrhunderts war das durch Uhlands Ballade bekannt gewordene „Glück von Edenhall". Auch große Prunkgefäße dieser Gruppe sind vereinzelt noch erhalten (Taf. XXXI). Ein Hauptartikel waren die großen Moscheeampeln, die in großer Zahl in die Kairiner Moscheen gestiftet wurden und wovon im Arabischen Museum zu Kairo noch viele, nicht wenige aber auch in Europa erhalten sind (Abb. 428/9). Aus späterer Zeit sind neben bescheideneren türkischen Erzeugnissen in Konstantinopel, die die syrischen Vorbilder nachahmten, nur die farbigen, meist blauen persischen Gläser einer sefewidischen Manufaktur in Isfahan zu erwähnen, die den venezianischen ähnlich sind.

METALLKUNST

In der islamischen Metallkunst lassen sich die richtunggebende und stilbildende Wirkung religiöser Vorschriften, wie das Verbot des Gebrauches von Edelmetallgegenständen und das Bilderverbot besonders deutlich aufzeigen, weil sie hier zu einem Bruch mit alten Traditionen führten. Trotz aller Übertretungen und Ausnahmen trat die bisher seit Jahrhunderten, ja Jahrtausenden so beliebte Verwendung von Silber und Gold für die Anfertigung von Geräten

in den Hintergrund und verschwand schließlich ganz, während die Bronze an ihre Stelle trat, und ebenso wurde die Darstellung des Menschen, die am Metallgerät noch in der sasanidischen Kunst herrschte, auf die Wiedergabe abstrakt-ornamentaler Schemen beschränkt. Dafür brach sich gerade in diesem Material eine Ornamentik Bahn, die als Trägerin der religiösen und kosmischen Symbolik der nordasiatischen Völker von besonderer kulturgeschichtlicher Bedeutung ist. Denn ähnlich wie im alten Orient und in China dienten auch in den Ländern des Islam die Bronzegeräte für astrologische und mantische Zwecke und auch nachdem die symbolischen Vorstellungen schon verblaßt waren, lebten die alten Formen noch fort. Einzig aus solchen zum Teil volkstümlich weit verbreiteten Vorstellungen heraus sind die zahlreichen Aquamaniles und Räuchergefäße in Gestalt bestimmter Tiere zu erklären, die immer wiederkehren, wie Hühner und Tauben, Greifen und Drachen, Pferde, Löwen und Hirsche (Abb. 436f). Alle diese und noch viele andere Tiere bilden auch als planetarische und kosmologische Symbole oder als Jagdtiere Gegenstand des Gefäßdekors in Verbindung mit den beliebten Tierkreiszeichen und kabbalistischen Symbolen, wie Knoten und Salomonssiegel, mit Throndarstellungen, Reitern, Polospielen u. dgl., besonders aber in Verbindung mit der Schrift, die hier in allen Gattungen auftritt, als Kufi, Naskhi, Tumar und Rundschrift, auch als sogenannte „redende Schrift", d. h. mit Menschenköpfen an der Spitze der Hasten (Abb. 442).

Die Voraussetzung für die wirksame Gestaltung dieses reichen ornamentalen Programms war die Tauschiertechnik, die bedeutungsvollste Erfindung der islamischen Toreutik, die ihr ihren besonderen und einzigartigen Charakter verleiht. Diese Technik ist vom Niello wohl zu unterscheiden: sie besteht im Einhämmern von Gold- und Silberfäden in die Ornamentkanäle einer Bronzefläche, wo sie durch Heftlöcher festgehalten werden, während Niello Einschmelzen einer legierten Masse ist. Niello war schon den Ägyptern bekannt und ist eine beliebte Technik der Antike und des Westens. Die Tauschiertechnik wurde von Ostpersien oder Turkestan aus, wo ihre Heimat zu sein scheint, nach Vorderasien und Ägypten verbreitet. Das älteste datierte Gefäß dieser Technik ist der in Abb. 442/3 wiedergegebene Kessel des Grafen Bobrinsky in Petersburg, der 1163 von zwei Herater Künstlern angefertigt wurde. Die östliche Herkunft der Künstler erklärt auch die indobuddhistischen Motive einiger Gefäße, z. B. die Tierfriese (Abb. 444). Diese aus Zentralasien gekommenen Gestalten wichen nach dem Vordringen der Mongolen dem ostasiatischen, den Drachen und Phönixen, Greifen und Wolkenbändern. Auch christliche figurale Szenen kommen vor, wie Abb. 447 zeigt; eine scheinbare Anomalie, die sich leicht erklärt, wenn man christliche Handwerker oder christliche Besteller annimmt. War doch das westpersische Zentrum dieser Kunstindustrie Mosul am Tigris, wo sie im 13.—15. Jahrhundert blühte. Berühmte Werkstätten gab es ferner in Syrien und Kairo unter den seldschukischen Atabegs und den Mamluken. Vor der Verbreitung der Tauschierkunst

wurden die Bronzegeräte graviert (Abb. 435). Daß an den seldschukischen Fürstenhöfen auch die Emailtechnik bekannt war, beweist wenigstens ein hervorragendes Denkmal dieser Art, die Ortukidenschale im Innsbrucker Landesmuseum (Abb. 452).

Der Kreis der in Bronze hergestellten Geräte entspricht ihrer vielfachen Verwendbarkeit. Von sakralen Geräten waren außer den schon erwähnten Aquamaniles und Räuchergefäßen, die aus sasanidischer Zeit her weiterlebten, im Islam besonders die Leuchter beliebt, die man in Moscheen und Grabstätten zu stiften pflegte (Abb. 448/9). Für Moscheen wurden bronzebeschlagene Korankästen angefertigt (Abb. 450b). Die reich dekorierten Prachtkessel, Kannen, Becken und Schüsseln wurden häufig als fürstliche Geschenke übersandt und zu ihnen gesellten sich zahlreiche Kleinwaren, Schreibgeräte und Büchschen aller Art. Doch wurden, wie Abb. 441 zeigt, auch Möbel aus Bronze angefertigt und von prächtigen Bronzetüren berichten uns zeitgenössische Schriftsteller.

Eine Zweckgruppe für sich bildeten die Waffen. Auch hier herrschte in Persien eine alte Tradition, da schon die Sasanidenkönige in Panzerrüstungen, wie unsere mittelalterlichen Ritter in den Kampf zogen, wie uns u. a. das große Felsenreliefstandbild Khusrau II. in Tak-i-Bustan zeigt. Am Abbasidenhof ging der Luxus so weit, daß man sogar silberne und goldene Rüstungen trug, wie Ibn Chaldun berichtet. Auch bei den Waffen spielte die Tauschierung eine große Rolle, doch gab es dafür andere Techniken als bei den Bronzen: in den Eisen- oder Stahlkörper wurden Silber- und Goldfäden eingetrieben oder es wurde auf den aufgerauhten Grund dünnes Blattgold festgehämmert (Oberflächentausia). Neben der Tauschierung wurde an Schwert- und Dolchscheiden die Treibtechnik angewendet, häufig in Verbindung mit Halbedelsteineinlagen, manchmal auch mit Zellenschmelz (z. B. die sogenannten Boabdilschwerter). Für die ornamentale Ausstattung kamen in Betracht die Klingen und Schneiden der Dolche und Schwerter, Streitbeile, Rüstungsteile und Helme, endlich die verschiedenen Beschläge und Glieder von Riemenzeugen und Sattelzeug. Die Ornamentierung der Klingen begann eigentlich schon mit der Schmiedearbeit durch den komplizierten und langwierigen Prozeß der „Damaszierung", durch welchen die Klinge eine moirierte, schillernde Oberfläche bekam. Die Klingen wurden dann in ihrem oberen Teil mit Ornamenten und Inschriften in Silber- und Goldtausia verziert. Die prächtigsten Stücke dieser Art sind die sogenannten Mongolenklingen mit Drachen und Phönix auf Rankengrund in Gold- und Silbertausia (Abb. 466). Auch die meist nur als Hoheitszeichen angefertigten Streitbeile boten dankbare Felder für reichen Dekor (Abb. 461). Besondere Prachtexemplare persischer Waffenschmiedekunst findet man unter den Helmen (Abb. 454ff). Hier verbanden sich kühne, die mittelalterliche Schlachten- und Ritterromantik atmende Formen mit reichem Dekor zu Kunstwerken von ritterlichem Stolz. Oft waren sie als Schutzwaffen der ritterlichen Glaubensstreiter mit dem Namen des Propheten und der Heiligen oder mit Koransprüchen in dekorativen Inschriften

geschmückt. Die Schilde hinwiederum boten mit ihren großen Rundflächen geeignete Felder für großzügige ornamentale Kompositionen und metallische Glanzwirkung (Abb. 457ff).

HOLZ, ELFENBEIN UND STUCK

Es ist eine auffallende Erscheinung, daß die Holzschnitzerei auch in jenen islamischen Ländern eine große Rolle spielt, wo es wenig oder gar kein brauchbares Schnitzholz gibt, wie im Irak und in Ägypten. Die Häuser von Bagdad und Kairo strotzen von Muscharabijen, geschnitzten Holzgitterbalkonen. Es wurde auch bereits wahrscheinlich gemacht, daß diese Gitterbalkone von Indien her ihren Weg nach Arabien und von dort in die westlichen Länder des Islam genommen haben. In Persien und Turkestan kennt man sie nicht. Jedenfalls war das Holz, besonders das indische Tiekholz, ein wichtiger Handelsartikel. Für gewisse Einrichtungsgegenstände der Moscheen, wie für die Kanzel, die Koranständer und Korantruhen war Holz das bevorzugte, gleichsam rituell einzig würdige Material und auch hölzerne Moscheetüren galten als besonders vornehm. Eignete sich dieses Material doch auch ganz besonders für eine reiche dekorative Ausstattung. In Ägypten fand der Islam auf diesem Gebiet schon eine reiche Tradition von der koptisch-christlichen Zeit her vor und führte diese weiter, um erst allmählich zu einem eigenen Stil zu kommen. Ganz ähnlich verhielt es sich in Indien, wie es die Grabtür des Mahmud von Ghazna beweist, deren Ornamentik mit der islamischen noch wenig zu tun hat. Wie die Holzornamentik in Bagdad entstanden ist, deren frühestes Denkmal der berühmte Mimbar von Kairuan aus dem 9. Jahrhundert ist (Abb. 195), bleibt noch eine offene Dissertationsfrage. Jedenfalls haben zu seinem ornamentalen Mosaik die ornamentalen Systeme verschiedener Länder des Islam beigesteuert, Ägypten, Syrien, Indien und Persien. Diese Kanzel ist neben der älteren Fassade von Mschatta (Abb. 134, Taf. I) das zweite, ebenso großartige wie rätselhafte Denkmal des islamischen Formensynkretismus und einer der besten Beweise für den internationalen Charakter der islamischen Kunst zur Abbasidenzeit. Viel mehr aber als dieses Denkmal ist uns von der Bagdadschule nicht erhalten. Die vielen Brände und Zerstörungen haben in der Stadt selbst nichts Altes übriggelassen. Viel besser steht es mit den drei anderen Schulen der islamischen Holzschnitzkunst, der kairinischen, anatolischen und ostpersischen. In Ägypten, das seines trockenen Klimas wegen der beste Konservator seiner Altertümer ist, finden sich noch zahlreiche koptische Holzschnitzereien, so daß hier die Kontinuität des Stils und seine allmähliche Wandlung leicht verfolgt werden kann. Aus der Fülle von ornamentalen und technischen Traditionen, die sich hier ablösten, heben sich deutlich drei stilistische Gruppen ab: eine irakenisch-kairinische, eine indoiranische und eine turkopersische. Der erstgenannte Stil vereinigt die irakenischen Blattranken mit Menschen- und Tierfiguren und ist als Fortleben

des hellenistisch-sasanidischen Ornamentstiles unter den schiitischen Fatimiden anzusehen, der auch auf Sizilien und Spanien übergreift (Abb. 467, 484). Prächtige Moscheetüren des 11. und 12. Jahrhunderts in Kairo sind Denkmäler dieses frühislamischen Stils des Mittelmeerbeckens. Vom indoiranischen Stil sind in Kairo nur wenige Beispiele erhalten (Abb. 469). Er ist durch seine primitive Kerbschnittechnik und seine Rauten- und Zickzacktechnik charakterisiert. Der turkopersische Stil gipfelt in einem System in sich geschlossener Rankenfüllungen in reichem polygonalen Rankenwerk (Abb. 470ff). Er bildete sich in der Baukeramik ganz analog aus, fand in Indien, Persien, Anatolien und Ägypten größte und nachhaltigste Verbreitung und wurde auch in Steinmaterial beibehalten. Die dritte große Schule der Holzschnitzerei hatte ihren Sitz in Ostpersien und gelangte in timuridischer Zeit zu schönster Blüte. An Stelle des Rahmenfüllwerkes treten große Tafeln mit jener reichen Blumenrankenornamentik, die in Persien vom 15. Jahrhundert an herrscht und mit gewissen Änderungen sich im Ornamentstil fortsetzt (Abb. 481). Der geschnittene Dekor wurde häufig noch durch Intarsien von Metall und Elfenbein gehoben (Abb. 475/6). Auch wurden, wovon Abb. 477—79 ein prächtiges und seltenes Beispiel ist, Holzwände figural-malerisch geschmückt. Vielfach mit Holz kombiniert, aber auch selbständig war Elfenbein ein beliebtes, rituell einwandfreies Schmuckmaterial. Holzkästchen wurden gern mit Elfenbeinplatten belegt und diese bemalt (Abb. 482). Manchmal wurden auch ganz besondere Techniken angewandt, wie am Kästchen in Palermo (Taf. XXXVII). Im allgemeinen zeigt jedoch die Ornamentik der Elfenbeingegenstände kein hohes Niveau und gibt uns einen Maßstab, wo die westislamische Schmuckkunst des Mittelmeerbeckens ohne östliche Einflüsse stehen geblieben wäre. Die meisten Objekte sind so vag, daß man sie bis heute mit Ausnahme der spanischen nicht einwandfrei lokalisieren konnte. So viel steht jedoch fest, daß sie vorwiegend Erzeugnisse der islamischen und normannisch-staufischen Mittelmeerländer sind und einen beliebten Exportartikel bildeten.

Im Gegensatz zu den Elfenbeingegenständen sind die zahlreichen meist figural reliefierten Zierplatten aus Stuck durchwegs persischen, mesopotamischen und kleinasiatischen Ursprungs und stammen zumeist aus der Seldschukenzeit (Abb. 489 ff). Die kleinasiatischen Stücke dieses Materials wurden architektonisch verwertet, während in Persien (Rhages) auch viele „Kleinkunst" aus Stuck zutage kam. Die Medaillons stammen meist von Tongeschirren oder sie dienten als Stempel.

BUCHKUNST UND MINIATURMALEREI

VON

HEINRICH GLÜCK

BUCHKUNST UND MINIATURMALEREI

Der Zweig der bildenden Kunst, der uns heutigen Europäern gewohnheitsmäßig als der geläufigste, zugänglichste und deshalb vielleicht auch wesentlichste erscheint, die figürliche Malerei, ist im Islam eigentlich eine Ausnahmeerscheinung, und wo vorhanden, weitaus nicht mit dem Nimbus edelster künstlerischer Betätigung umgeben. Die den islamischen Gebieten und Völkern gemeinsame nomadische Tradition macht sie von vornherein figürlicher Darstellung im Sinne von Wiedergabe oder Nachschöpfung der Natur abgeneigt, noch weniger war die Darstellung des Göttlichen durch die Gestaltenwelt des Geschaffenen möglich. Es bedurfte nicht erst eines eigenen Bilderverbotes — ein solches besteht im Koran nicht, und die darauf bezüglichen Stellen der „Hadith" (überlieferten Aussprüche Mohammeds) werden nur von den orthodoxen Sunniten anerkannt — um die Abneigung gegen figürliche Darstellungen herbeizuführen. Damit soll aber nicht gesagt werden, daß diesem nomadischen Geiste Figürliches überhaupt unbekannt war. Als Symbol, sei es des Lebens oder unfaßbarer wirksamer Kräfte (Gut und Böse) u. dgl. waren Pflanzen- und Tiergestalten wie Lebensbaum und Palme, Einzeltiere, Tierkämpfe und kombinierte Fabeltiere immer in Gebrauch und sind aus primitiven Vorstellungen immer wieder als bereits typisierte Gestalten in die Hochkünste der orientalischen Oasenkulturen eingedrungen. In diesen aber erst folgte mit dem Übergang zur Seßhaftigkeit und mit den Möglichkeiten, den Überfluß der Natur nicht mehr bloß als Lebenserhaltendes Moment, sondern auch in seiner sinnlichen Schönheit zu werten, der Übergang zur eigentlichen Darstellung, ja vereinzelt, wie wir es bei den Seldschuken (s. S. 42) gesehen haben, sogar zu körperlich plastischer Darstellung. Da man freilich selbst meist über keine oder nur wenige Darstellungsmittel verfügte, treffen wir auch hier, wie in der Architektur die Erscheinung, daß man sich zuerst fremder Kunsterfahrungen und Gestaltentypen bediente. So wissen wir schon von den Omaijaden, daß sie Künstler aus Byzanz zur musivischen und malerischen Ausstattung ihrer Moscheen und Paläste beriefen, aber auch die darstellenden Kunstkreise Indiens und Ostasiens wurden für den Islam von Bedeutung.

Von islamischer Monumentalmalerei ist freilich sehr wenig erhalten (vgl. Kusseir Amra, Abb. 143). Aber auch von figürlicher islamischer Buchmalerei reichen die frühesten Beispiele kaum über das 13. christliche Jahrhundert zurück. Nur die im Osten der islamischen Welt, in Zentralasien gefundenen manichäischen Handschriftenblätter und neuerdings veröffentlichte, ebenfalls christliche Handschriften des spanischen Westens können uns eine Vorstellung

der frühislamischen Miniaturenkunst geben. In ihrer Wertung kommt der meist nur auf wenige Illustrationen beschränkten Buchmalerei bei den Mohammedanern selbst eine viel geringere Bedeutung zu als der übrigen Buchausstattung, vor allem aber der Schrift, deren kalligraphischer Wert in einem dem Europäer kaum verständlichen Maße eingeschätzt wird.

Schon die äußere Ausstattung des Buches läßt dessen Wertschätzung erkennen. Der Einband ist mit seiner dazugehörigen Schutzklappe beiderseits reich geschmückt und besteht gewöhnlich aus Leder (Abb. 494—96). Die Ornamente sind durch Stanzung und Blindpressung ausgeführt und bemalt. Ein Haupterzeugungsort solcher Einbände war Kairo. An älteren Prachtwerken wurden auch Holzdeckel mit Intarsienschmuck aus verschiedenfarbigen Hölzern und Elfenbein verwendet (Abb. 468). Später wurde auch die vielleicht durch Timur aus Ostasien vermittelte Lacktechnik auf die Einbände übertragen, die dann statt der Ornamentik vielfach bildliche Darstellungen im Stile der Miniaturmalerei aufweisen. Das Innere des von rechts nach links verlaufenden Buches beginnt mit einem reich ornamentierten Vorsatz- oder Titelblatt (Abb. 499/500) und solche Verzierungen folgen in kleineren Kartuschen auch bei den Titelköpfen und als Medaillons am Rande, sowie als Trennungsglieder von Absätzen und Versen (Abb. 497). Die Schrift selbst zeigt verschiedenartige Form. Für die ältesten Koranhandschriften der ersten islamischen Jahrhunderte ist das Kufi charakteristisch mit eckigem, steilem, meist stark in die Breite gezogenem Duktus, hieratisch und feierlich dem heiligen Sinn des Buches entsprechend (Abb. 497). Im Maghrib und Spanien lebt diese Art als Maghrebi (Abb. 498) in etwas flüssiger kursiver, aber doch die Betonung der Wagerechten und Senkrechten beibehaltenden Art weiter, meist umrahmt oder untermischt von blumigem Dekor (blühendes Kufi). Dem strengen Charakter des Kufi steht der später allgemeine, freibewegte Zug des Naskhi als eine Art Kursive gegenüber, die in Prunkhandschriften als Tuluts oder Tumarschrift ihre Monumentalisierung erfährt (Abb. 499—501). Der Europäer wird die hohe Schätzung der Kalligraphie aus orientalischem Geiste verstehen können, wenn er bedenkt, daß hier für den Künstler viel größere Anforderungen an die Beherrschung und Unterordnung seiner persönlichen Kräfte unter überpersönliche Gesetze gestellt werden als in der Malerei, insofern jedes Zeichen normativen, individuell nicht veränderbaren Wert besitzt, und deren ununterbrochene Zusammenfügung zu Worten und Sätzen eine bereits a priori gegebene Folge aufweist, die es gilt, der gegebenen Fläche gleichwertig unterzuordnen.

Die eine freiere Bildung der Einzelheiten und deren individuellere Anordnung gestattende Malerei dagegen steht uns, die wir gewohnt sind, in der künstlerischen Leistung das Ausleben der Persönlichkeit zu schätzen, freilich näher, wenngleich auch hier die Prinzipien des Zurücktretens des Individuums hinter seiner Schöpfung geltend werden. Allen islamischen Bilddarstellungen mangelt jener Zug, durch den europäische Kunstwerke zum Ausdruck des

Erlebens und Miterlebens ihres Schöpfers mit dem dargestellten Vorgange werden. Dadurch erscheinen die Handlungen wie die von Marionetten, die ohne ihren eigenen Willen agieren, oder wie die in der islamischen Welt bis heute lebendig gebliebenen volkstümlichen Schattenspiele, deren Figuren aus transparentem, gefärbtem Leder geschnitten und mit gleichbleibend typisierten Mienen an Stäben bewegt werden (Abb. 524). Was aber dem Europäer als Mangel erscheinen könnte, ist aus orientalischem Geiste, der die Gegenüberstellung des Ich zur übrigen geschaffenen Welt als Überhebung bezeichnen würde, als positiver Wert zu beurteilen. Schon die frühesten uns erhaltenen illustrierten arabischen Handschriften lassen diesen Zug in vollster Ausprägung erkennen (Abb. 502). Schon hier ist aber auch die Befruchtung durch andere darstellende Kunstkreise, durch den mongolischen (in den Gesichtstypen) oder den byzantinischen, dessen Pflanzenbücher, Kosmographien und medizinische Werke von den Arabern kopiert wurden, nicht zu verkennen. Ja, vielfach (Abb. 503a, b) beweist die solchen abendländischen Naturgeschichten oder ostasiatischen Vorbildern entsprechende naturalistische Art der Darstellung, daß die sonst geläufige, abstrakt dekorative Behandlung der menschlichen und sonstigen Gestalten durchaus nicht ein Nichtkönnen bedeutet. Freilich wird der ganze überpersönliche und positive Wert dieser Malereien vielfach erst in ihrer farbigen Wirkung klar (Taf. XXXVIII), bei der kräftiges Rot und ein emailartiges Blau in gleichgewichtiger Verteilung auf goldenem oder neutralem Grund die Hauptrolle spielen. Die individualisierende Wiedergabe stofflicher Erscheinung ist vermieden und selbst bei den Musterungen der Gewänder mag es zweifelhaft erscheinen, ob sie Wiedergabe des Vorbildes sind oder aus dem allgemein ornamentalisierenden Zug erwuchsen, dem lebende wie tote Gegenstände raumlos unterworfen sind.

Mehr Neigung für die sinnliche Außenerscheinung als in diesen arabischen Handschriftenminiaturen ist in der Malerei Persiens und Turkestans zu verspüren. Die Sonderstellung Persiens, die sich schon in religiöser Hinsicht (Schiismus, Nichtanerkennung der Hadith) ausdrückt, kommt auch hier zur Geltung. Hier, wo reichere Kulturflächen im Kontrast zu den Wüsten und Steppen zur Freude an der äußeren Naturerscheinung und zu sinnlicher Wahrnehmung leiten, war ja schon in vorislamischen Zeiten die Darstellung zu besonders plastischer Kraft und zu einer freien Eleganz gesteigert worden, die zum guten Teil aus bodenständigen Wurzeln gewachsen zu sein scheinen (vgl. S. 12f.). Wie aber damit schon damals die Neigung zur Übernahme fremder, solcher sinnlichen Auffassung entgegenkommender Kunstprinzipien bestand, so waren es jetzt die zuerst durch den Vorstoß der Türken (vgl. S. 41) und dann der Mongolen seit dem 14. Jahrhundert verstärkten Beziehungen zu Ostasien, die dieser Neigung entgegenkamen. Samarkand und Herat wurden zu Hauptzentren dieser mongolischen Schule. In manchen dieser, nun auch in der die Farbe zurückdrängenden, zeichnerischen Pinseltechnik ausgeführten Bilder könnte man fast glauben, chinesische Originale vor sich zu haben, oder wenigstens

wird deren offenkundige Nachahmung deutlich (Abb. 504). Die freie Bewegtheit und souveräne Naturbeherrschung verrät die uralte Überlieferung chinesischer Darstellungskunst. Aber auch sie wird alsbald in die aus dem gemein nomadischen Geiste entspringenden ornamentalen Gesetze gespannt, durch die auch die stärkste Naturliebe nicht zur Scheidung von Ich und Welt ausarten kann. Die Figuren (Abb. 505) treten bei aller Klarheit gegenständlicher Erzählung aus ihrer objektiven, marionettenhaften Existenz nicht heraus. Wohl tritt nun statt des neutralen Hintergrundes oder des Bodenstreifens die Landschaft mit zartem, detailliertem Blumenschmuck hinzu und baut sich im Übereinander zur streumusterartig besetzten Fläche auf. Ja sogar die Tageszeiten, wie die Nacht durch Mond und Sternenhimmel, werden charakterisiert (Abb. 506), aber es ist nicht das Subjektive unserer Mondschein„stimmung", das hier herrscht: wären nicht Mond und Sterne hingesetzt, könnte die Szene genau so unter dem Lichte der Sonne sich ereignend aufgefaßt werden; denn die wandelbaren und den Dingen ihre objektive Existenz nehmenden Zufälligkeiten der Beleuchtung sind ebenso vermieden wie der zur perspektivischen Inbeziehungsetzung führende, außerhalb des Bildes liegende, individuelle Standpunkt eines beschauenden Ich. Nicht dieses ist das Verbindende und zur künstlerischen Einheit Zusammenfassende, sondern jener Geist, nach dem alles Geschaffene, Mensch, Tier, Pflanze, ja sogar die in das Bildfeld einbezogenen Schriftkartuschen als gleichwertige Elemente nach dem abstrakten Gesetz der Fläche neben- oder übereinandergereiht sind, wie sie in der Vorstellung des Orientalen auch in Wirklichkeit dem Überpersönlichen, Unfaßbaren (Gott, Schicksal) gleichwertig unterstellt sind. Jede Einzelheit erhält zwar ihre charakteristische Durchbildung, deren bildmäßige Aneinanderfügung ist aber nicht durch das Vortäuschen eines organischen, etwa räumlich optischen Zusammenhanges der Dinge untereinander in bezug auf den betrachtenden Künstler, sondern mosaikartig durch das verbindende Spiel von Linien und Farbflächen erzielt (Abb. 507). Damit hat die persische Malerei ihren Höhepunkt als einen Ausgleich zwischen der gemein orientalischen Abstraktion und der heimischen Sinnlichkeit erreicht.

Aus diesem Ausgleich erwächst der gefeiertste persische Maler, Bihzad von Herat, der um 1440 geboren sein muß und nach 1514 starb (Abb. 509/10). Seine künstlerische Abstammung führt zu den Anfängen der turkestanisch-mongolischen Schule mit dem Zentrum Buchara zurück, aus der sich manches in seinem künstlerischen Wesen erklären läßt. Denn die in der persischen Malerei des 15. Jahrhunderts vereinigten Gegenpole, das abstrakt Ornamentale und das sinnlich Naturhafte konnten beide aus ihr Anregungen beziehen und zu einer erneuten Form des Ausgleiches führen. Das mongolische Element mochte aus Ostasien jenen vielgerühmten Zug des Meisters vermittelt haben, durch den er in der individualisierenden, ja sogar porträthaften Erfassung seiner Vorbilder weit über die bisherige typisierende Art hinausging und durch eigene Naturbeobachtungen in momentanen und charakteristischen Bewegungen

und Gebärden der Folgezeit einen reichen Schatz von Motiven hinterließ, die dann freilich vielfach in herkömmlich typisierender Art wiederholt wurden. Hand in Hand damit ging bei Bihzad ein stärkerer Sinn für tiefenräumliche Gestaltung, die in der Gesamtkomposition zwar an dem überlieferten flächenhaften Übereinander festhielt, innerhalb der einzelnen zusammengefaßten Gruppen aber durch Schrägstellungen, freiere Überschneidungen und Lockerungen, sowie durch besondere Ausbildung des Vordergrundes zum Ausdruck kam (Abb. 509). Diesen, den Meister uns Europäern näher bringenden Prinzipien standen aber andererseits solche gegenüber, die der Überlieferung abstrakter Formgebung entsprachen. Sie scheinen sich mehr in späteren Werken geltend zu machen (Abb. 510) und fügen zu dem Persischen eine Note, die wir in der Architektur innerhalb der türkischen Schulen als charakteristisch vorfanden. Es handelt sich einmal um die Neigung zu geometrischer und kubischer Komposition, indem die Fläche durch ein Gerüst von Vertikalen, Horizontalen, aber auch schräger Geraden aufgeteilt wird, so daß dadurch auch der Tiefenraum eine kristallhaft klare Gliederung enthält. Zugleich ist aber doch jede perspektivische Räumlichkeit in europäischem Sinne vermieden, insofern Bihzad durch die fleckhafte Verteilung starker Lokalfarben gleichsam ein gleichmäßiges Netz über die Fläche spinnt, das aller Dreidimensionalität entgegenwirkt. Diese, oft durch starke Kontraste wirkende farbige Buntheit findet sich auch in der türkischen Miniaturenmalerei ornamentaler (Abb. 500) oder figürlicher Richtung, die im wesentlichen an die persischen Schulen anschließt, deren Meister an den Hof von Konstantinopel berufen wurden.

Demgegenüber knüpft eine andere, besonders für das spätere Persien seit dem 16. Jahrhundert charakteristische Richtung, wie schon früher (Abb. 504, 508) an jene ostasiatische Art an, die ein Herausheben aus dem zufällig Alltäglichen durch Vermeidung der Farbe und durch abstrakte Tonwerte zu erzielen sucht. Es kommen hier jene Randmalereien in Betracht, die in Gold oder Silber auf leicht getöntem Grunde ausgeführt, die Schrift- oder auch Bildfelder in eigenartiger Verteilung umgeben (Abb. 511). Mit der reicheren Ausgestaltung und Verselbständigung des Rahmens durch ornamentalen oder figürlichen Schmuck gewinnt auch das Bild seit dem 16. Jahrhundert mehr Selbständigkeitswert, und neben der seit Bihzad in stärkeren Kontrastwirkungen und mit lebhafteren Farbeneffekten fortgeführten Buchmalerei erhält das Einzelblatt immer größere Geltung. Es ist besonders ein Zug modischer Eleganz, der nun zugleich mit dem Auftreten von Einzelporträts auf eine sinnlich verfeinerte Veräußerlichung des Lebens und auf eine persönliche Selbstgefälligkeit weist, wie sie sich zunächst am Sefewidenhofe unter Schah Tahmasp und weiterhin bis zu einem modischen Stutzertum ausbildet. Als einer der ersten Maler in dieser Richtung gilt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Sultan Mohammed (Abb. 513/14). Die einzelne menschliche Figur ist in der Bildfläche die Hauptsache geworden, nur ein Blütenbaum und ein wenig Boden mit vereinzelten Blumen ist höchstens als literarisch stimmende Beigabe auf der meist leer

gelassenen Fläche beigefügt. Freilich ist das „Porträt" immer als typisierendes Idealporträt verstanden und die Vermeidung illusionistischer Umgebung und stofflicher Charakterisierung läßt selbst in dieser individualistischen Epoche den orientalischen Geist immer noch herrschend bleiben. Ihre Blüte erreichte diese Art im 17. Jahrhundert mit Riza Abbasi und seiner Schule (Abb. 515). Das ganze Raffinement chinesischer Pinselzeichnung vermischt mit persischer Eleganz und orientalischer Typisierung schafft hier Wunderwerke an sensibler Überfeinerung, die selbst noch in schwachen Spätlingen dieses Kreises die modische Geckenhaftigkeit mit romantischer Anmut verbindet (Abb. 516).

In der Buchmalerei werden die Errungenschaften Bihzads von einzelnen Meistern besonders in bezug auf reichere Bewegtheit und Verlebendigung vielfach in repräsentativerem Großformat weitergeführt, so durch den schon genannten Sultan Mohammed (Abb. 513) oder Ustad Mohammedi von Herat mit seinen in chinesischer Art direkt der Natur abgelauschten Pinselskizzen. Als einer der Nachfolger Bihzads in der Herater Schule wird der Meister Mir Saijid Ali entwicklungsgeschichtlich von besonderer Bedeutung, da er zusammen mit Abd us-Samad als Begründer der indisch-islamischen Malerschule am Hofe der Moghulkaiser erscheint. Diese beiden Künstler hatte Kaiser Humajun, als er noch als Flüchtling in Persien weilte, kennengelernt, in seine Dienste genommen und im Jahre 1550 mit der Ausführung der ca. 1400 großformatigen Illustrationen zu dem Roman des Emirs Hamza betraut, der erst in den siebziger Jahren unter Kaiser Akbar (1556—1605) vollendet wurde. Der in europäischen und amerikanischen Sammlungen verstreute Rest dieses Riesenwerkes bildet zusammen mit einem Akbar-Nameh in London den wichtigsten Beleg für die Frühzeit dieser Moghulschule. Von den noch in Persien gemalten Bildern des Mir Saijid Ali, die noch deutlich die Art des Bihzad verraten (Abb. 512), weichen die meisten der erhaltenen Hamza-Miniaturen (Taf. XXXIX) freilich ziemlich stark ab, was zum Teil der Anteilnahme mehrerer anderer Hände zuzuschreiben ist. Gegenüber anderen, noch stark in der persischen Art gehaltenen Blättern (Abb. 517, vgl. Abb. 513) lassen sie aber bereits deutlich die neuen indischen Elemente erkennen, die äußerlich zunächst in den der Moghulzeit entsprechenden Architekturformen, in der Tracht und in genrehaften, dem indischen Leben entnommenen Motiven faßbar sind. Daneben werden aber auch die überlieferten persischen Typen im einzelnen, aber auch in ganzen Kompositionsschemen fortgeführt. Schließlich ist auch der Anteil der heimischen hinduistischen Malerschulen von Rajputana an einzelnen Blättern festzustellen, wie er später (Abb. 522) in Verbindung mit dem Europäismus immer stärker hervortritt. Gegenüber der persischen Flächenhaftigkeit ist schon in dieser frühen Zeit ein Drang nach stärkerer Verräumlichung, ja sind sogar Anfänge einer Art von impressionistischer Malweise vorhanden (Taf. XXXIX, Rasen) und im ganzen scheinen sich hier auf Grund des Zusammentreffens der traditionellen persisch-islamischen

und der heimisch-indischen Elemente unter der Leitung eines weitschauenden, toleranten Herrschers, wie es Akbar war, die Grundlagen zu einem neuen Stil anzubahnen, der die Entfaltung großer Künstlerpersönlichkeiten im europäischen Sinne begünstigt haben könnte. Doch bleibt diese Kunst als eine eigentliche Hofkunst in der Folge ganz von den Launen der Herrscher abhängig, so daß nun für den Künstler an die Stelle der abstrakten überpersönlichen Gesetze, denen er sich unterworfen hatte, die Person des Herrschers tritt, die in einem modischen, von Europa bis China reichenden Internationalismus den Kult ihrer Persönlichkeit zum Gesetz werden läßt.

Dies äußert sich in erster Linie in der Ausbildung des Einzel- und des Gruppenporträts unter den Nachfolgern Akbars, Dschehangir und Schah Dschehan. Bei den letzteren handelte es sich um die Darstellung von Durbars, Hofversammlungen unter dem Vorsitz des in einer Loge thronenden Herrschers (Abb. 518). Es kam auf eine möglichst genaue Wiedergabe jeder einzelnen anwesenden Person an, so daß diese Bilder einen bedeutenden historischen Wert besitzen, künstlerisch aber nur durch die weitgehende Verfeinerung des Technischen und Handwerklichen und die getreue Naturwiedergabe in Betracht kommen, bei der freilich der einzelne Meister in der besonderen Art, in der er die kleinsten Details der Gesichter oder der Kleidung ausführt, seine Eigenheiten bewahren konnte. Auch hier kann aber trotz der weitgehenden Naturbeherrschung von einer persönlichen Auffassung des Dargestellten durch den Künstler im Sinne europäischer Porträtmalerei nicht die Rede sein. Dasselbe gilt von den Einzelporträts der Herrscher und ihrer Großen, die ihren Herren in diesem Brauche folgten (Abb. 519). Es ist von Bedeutung, daß diese Bildnisse meist auf sonst leerer Fläche ohne Angabe einer Umgebung erscheinen, ja daß oft überhaupt nur der Kopf in feinster Pinselzeichnung auf einem leeren Blatt erscheint, das ohne weiteres der ganzen Figur Platz gewähren könnte. In dieser Beschränkung auf das Porträt an sich, ja sogar nur auf die Gesichtszüge des Dargestellten tritt eine begriffliche Konzentration des Individualitätsbegriffes zutage, die einerseits von Europa eine geradezu wissenschaftliche Naturnachahmung, von Ostasien aber jene weitgehende Objektivierung beinhaltet, nach der das Einzelne nur eine Erscheinungsform des unfaßbaren Unendlichen ist.

Außer in der Porträtmalerei machte sich die höfische Einstellung auch sonst in der Darstellung von Hofszenen, Empfängen, Jagden, Ausfahrten, Kämpfen, Gelagen und gelehrten und intimen Unterhaltungen geltend (Abb. 523). Der Europäismus, oft unterstützt oder modifiziert durch eine eigene indische Tradition, erlangte dabei seit dem 17. Jahrhundert immer stärkere Geltung. Dies zeigt sich nicht nur in der durch die Bilder geschilderten Durchsetzung des äußeren Lebens mit europäischen Gebrauchsgegenständen, Waffen Zierformen und modischen Einzelheiten, wie sie oft merkwürdig anmutend in alt überlieferten Bildkompositionen erscheinen (Abb. 520), sondern auch in einer auf plastische Modellierung in Licht und Schatten ausgehenden Technik

(Abb. 521, Türvorhang), formal aber in einem immer stärkeren Abgehen von der aus persischer Tradition anhaftenden Flächenhaftigkeit; Hand in Hand damit geht aber eine entsprechend stärker werdende Neigung zu Tiefenräumlichkeit, die in der Aufnahme weiter landschaftlicher Aspekte (Abb. 522), in kühnen Verkürzungen und selbst in regelrechten zentralperspektivischen Fluchten den Sieg Europas ankündigt, der islamisch-indischen Kunst aber, wie der islamischen Malerei und Kunst überhaupt ihr Eigenstes nimmt, den Geist der Gleichordnung des Ich mit der übrigen Schöpfung unter dem Unfaßbaren: Gott oder Kismet.

TEXTABBILDUNGEN UND KARTEN

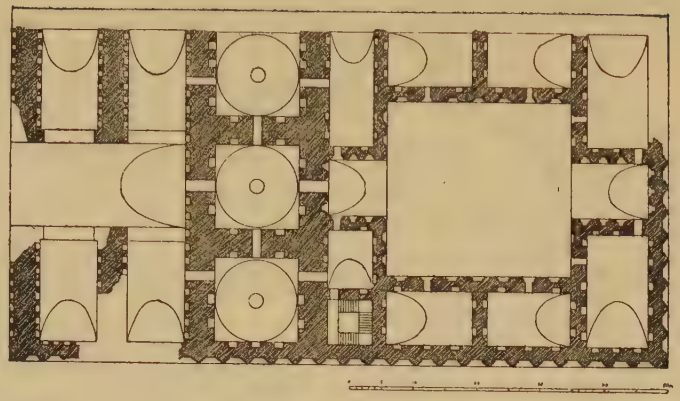


Abb. 1. Firuzabad, Palast

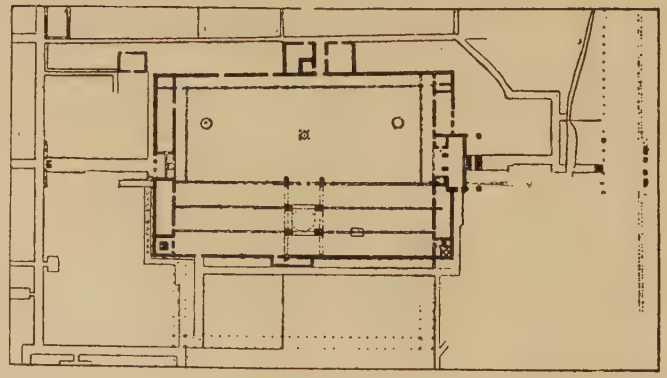


Abb. 3. Damaskus, Große Moschee

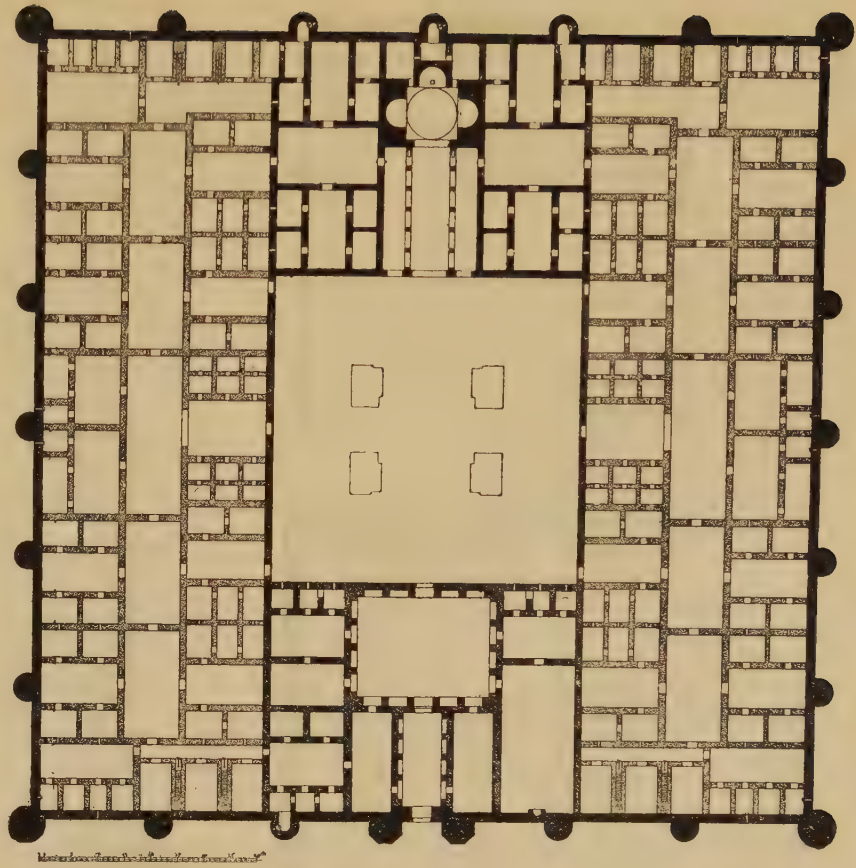


Abb. 2. Mschatta, Wüstenschloß

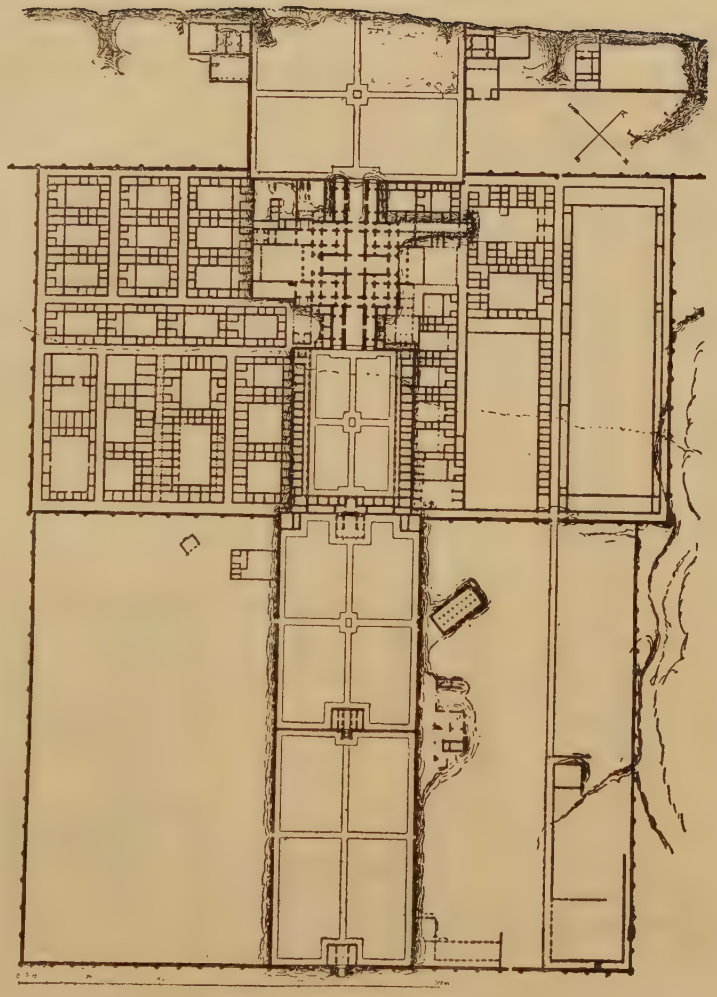


Abb. 4. Balkuwara, Palast

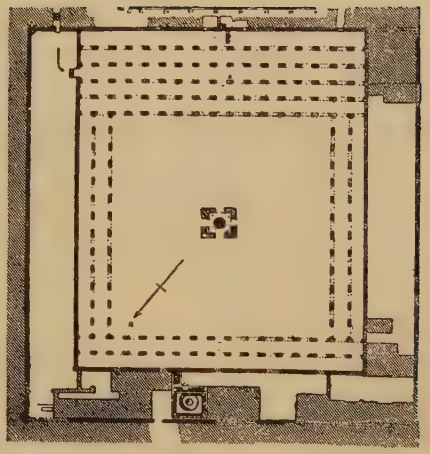


Abb. 5. Kairo, Moschee Ibn Tulun

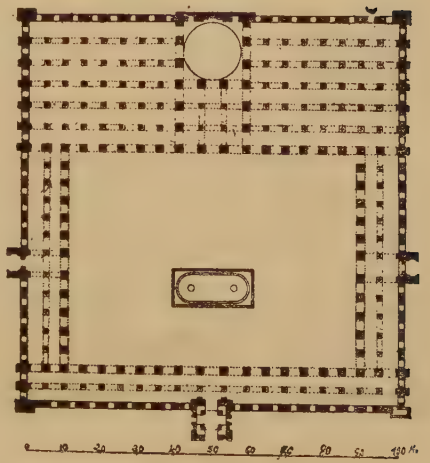


Abb. 6. Kairo, Moschee Daher Beibars

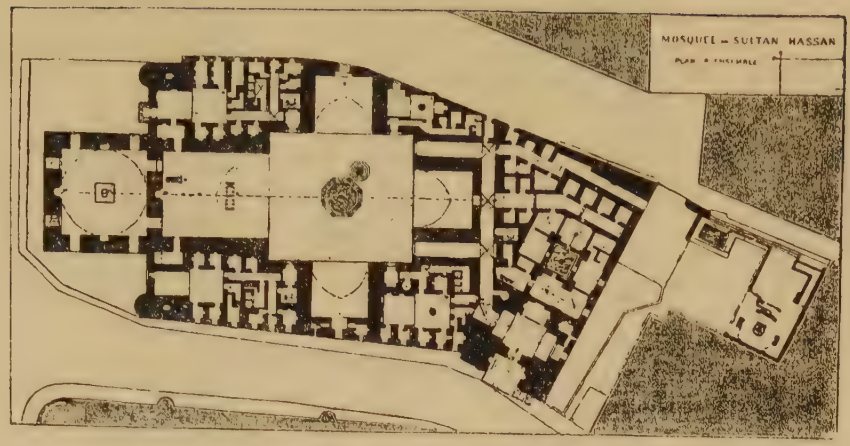


Abb. 7. Kairo, Moschee Sultan Hassan

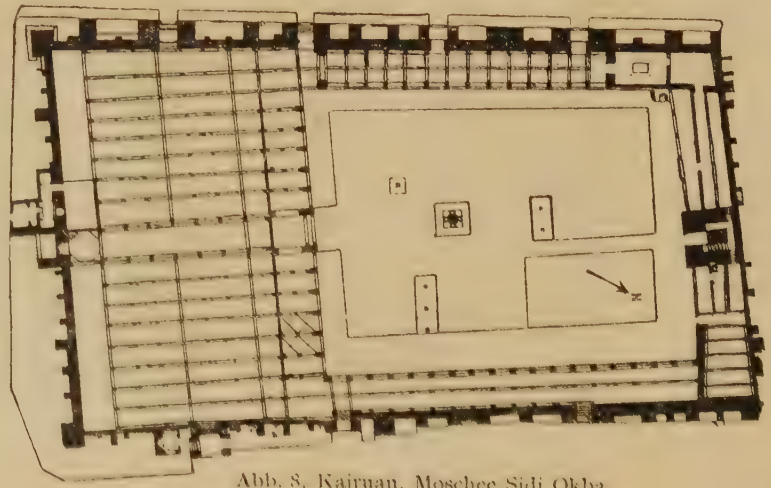


Abb. 8. Kairuan, Moschee Sidi Okba

Abb. 9. Kairo, Kalifengräber, Grabmoschee Kait Bai

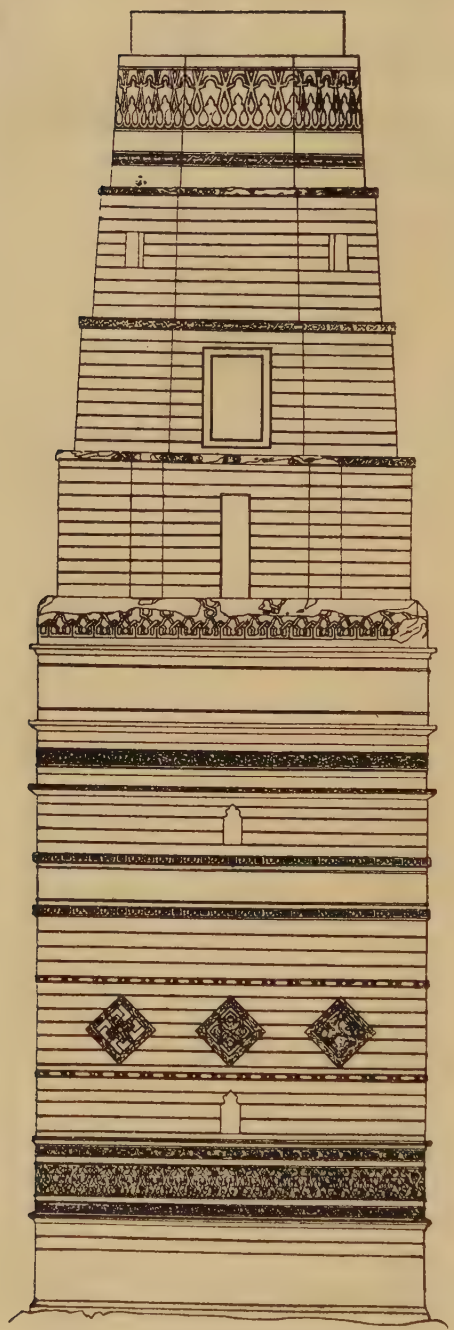


Abb. 10. Kairo, Moschee El Hakim, Westminaret

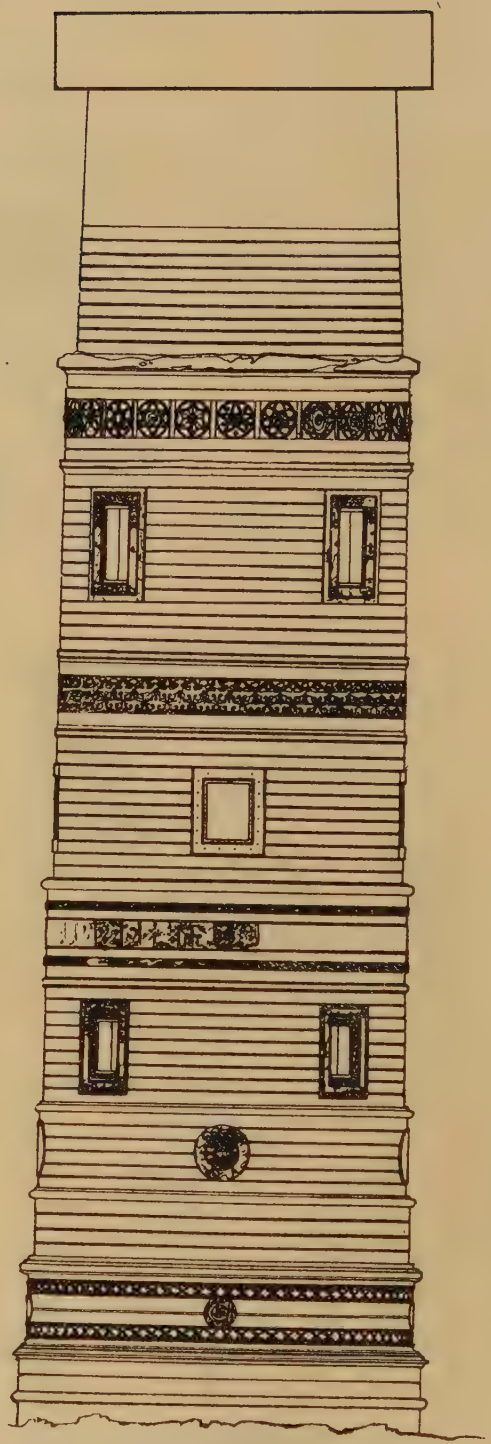


Abb. 11. Kairo, Moschee El Hakim, Nordminaret

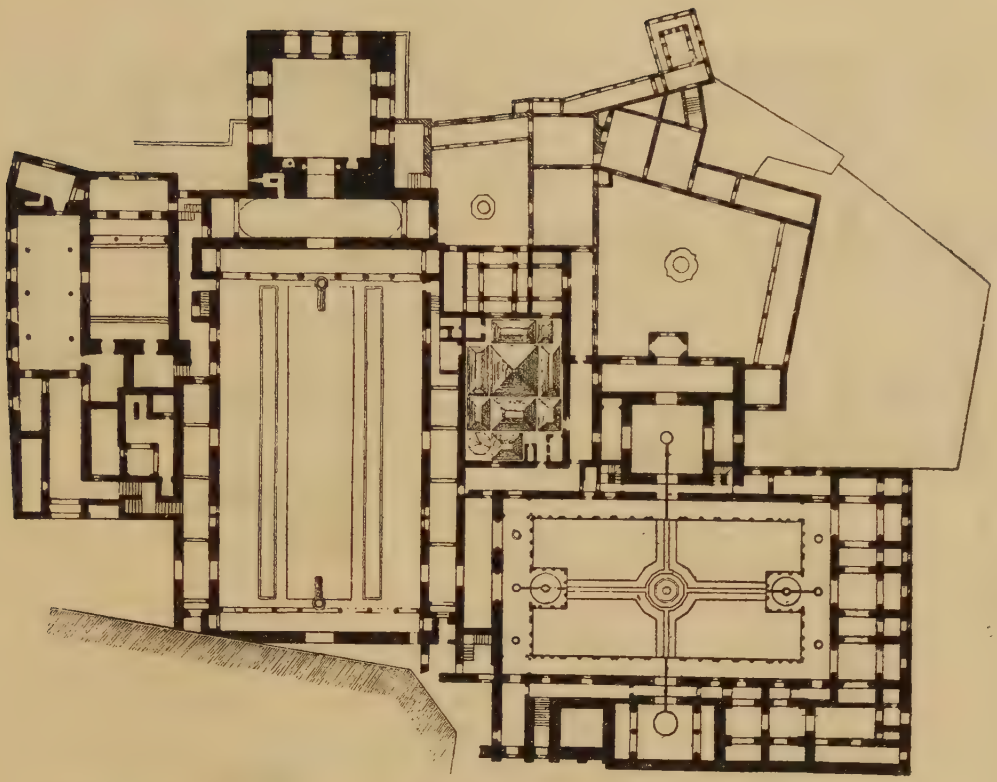


Abb. 12. Granada, Alhambra

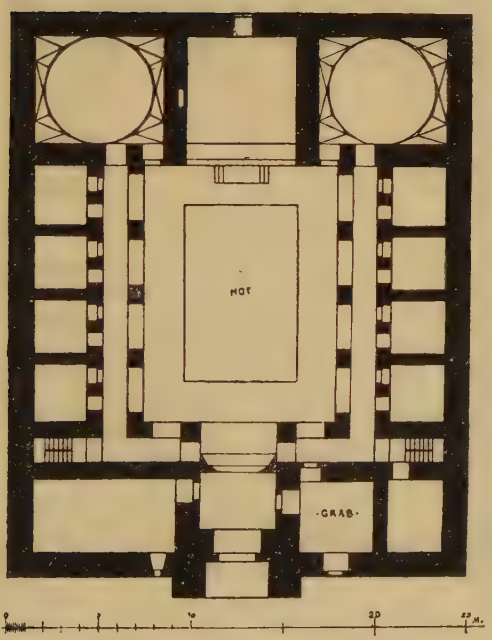


Abb. 13. Konia, Sirtscheli Medrese

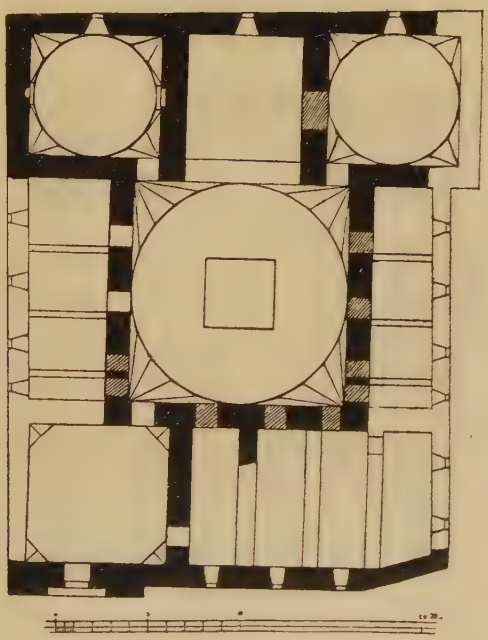


Abb. 14. Konia, Kara Tai Medrese

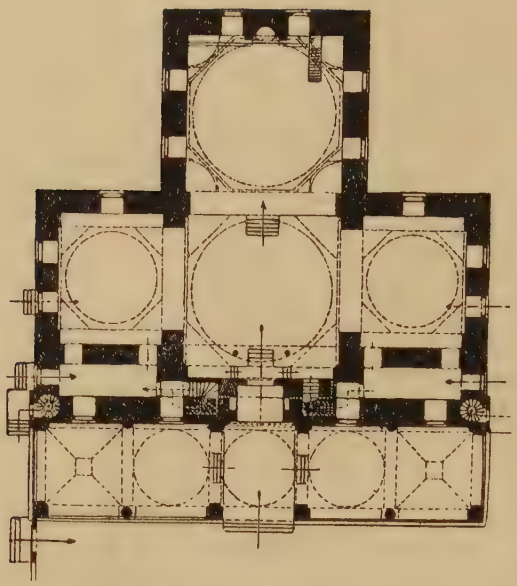


Abb. 15. Brussa, Moschee Murad II.

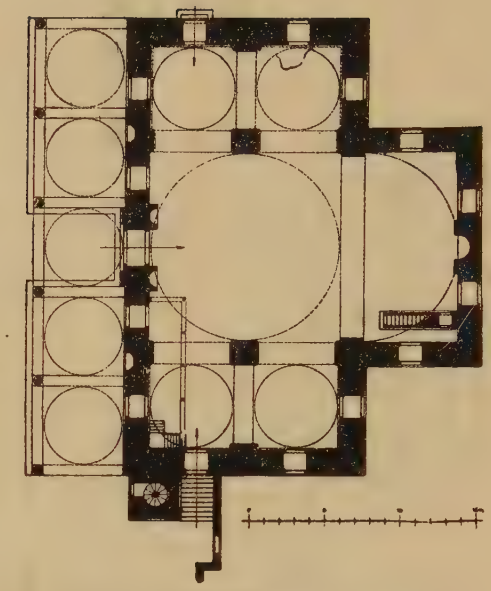


Abb. 16. Konstantinopel, Moschee Atik Ali Pascha

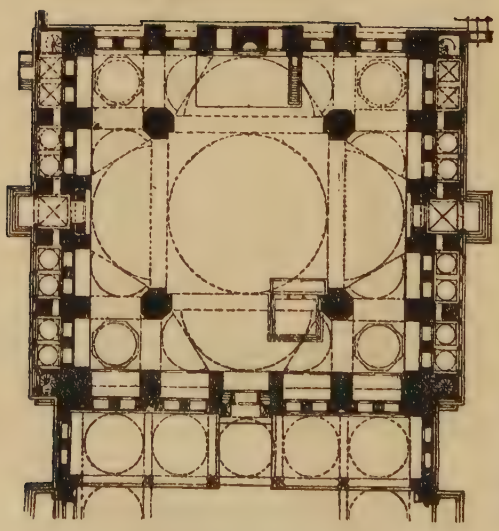


Abb. 17. Konstantinopel, Moschee Ahmedije

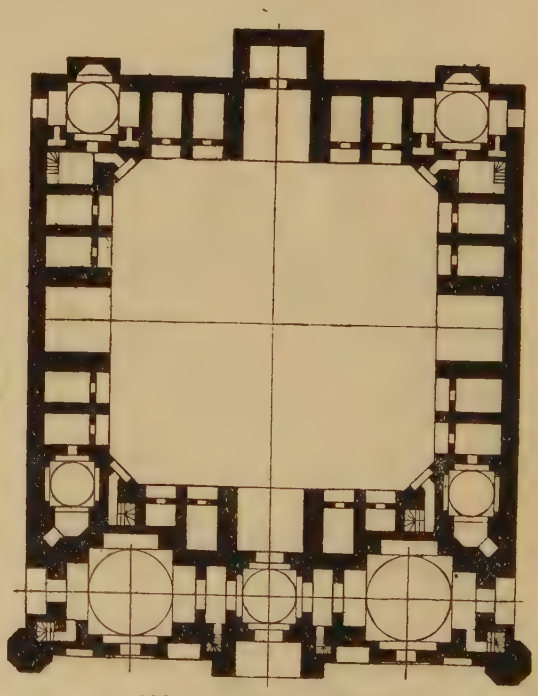


Abb. 18. Chargird, Medrese

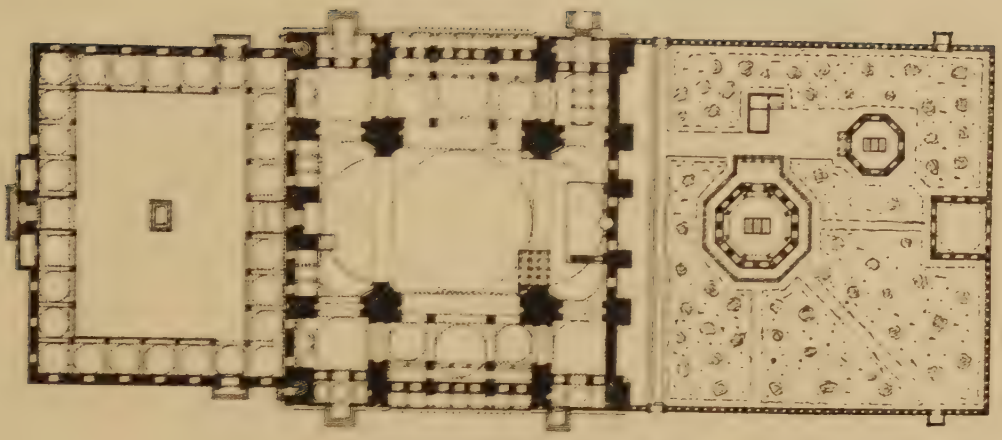


Abb. 19. Konstantinopel, Moschee Suleimanije

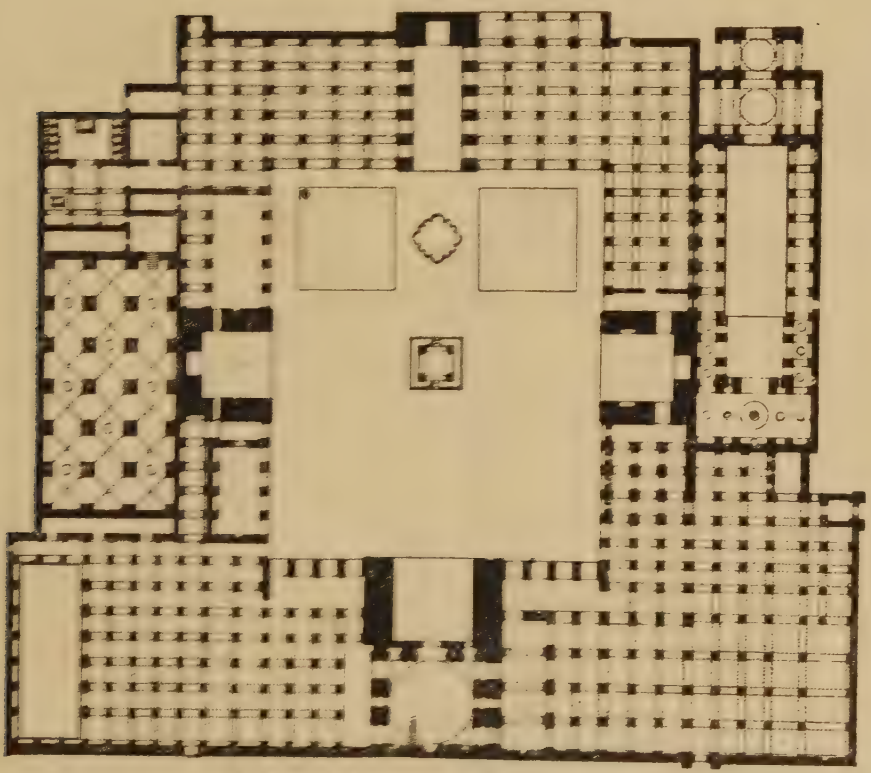


Abb. 20. Isfahan, Große Freitagsmoschee

Verbreitung der islamischen Denkmäler im Mittelmeergebiet und vorderen Orient

In beiden Karten wurden auch die wichtigsten vorislamischen Denkmälerstätten eingezeichnet. Die bedeutenderen Kunstzentren sind besonders hervorgehoben

Verbreitung der islamischen Denkmäler in Arabien, Persien und Indien

DIE VORISLAMISCHEN VORAUSSETZUNGEN

ACHÄMENIDEN, PARTHER, SASANIDEN, ARABER

Achämeniden (559—330 v. Chr.) . . . . . S. 115—120
Parther (247 v. Chr.—226 n. Chr.) . . . . . S. 121—127
Sasaniden (226—636 n. Chr.) . . . . . S. 128—131
Araber (1. Jahrh. n. Chr.) . . . . . S. 132—134

Säulenkapitell aus Susa. Paris, Louvre

Oben: Die Palastterrasse von Persepolis. Unten: Achämenidische Felsgräber von Naksch-i-Rustem

Links: Relief einer Türleibung des Hundertsäulensaales in Persepolis. Mitte: Dariusrelief in einer Türleibung in Persepolis
Rechts: Darius als Besieger der Tiamat, Relief im Dariuspalast in Persepolis

Eingang des Torbaus des Xerxes in Persepolis

Säulen des Apadana des Xerxes in Persepolis

Relief an der Treppenwange des Apadana des Xerxes in Persepolis

Achämenidischer Turm bei Naksch-i-Rustem

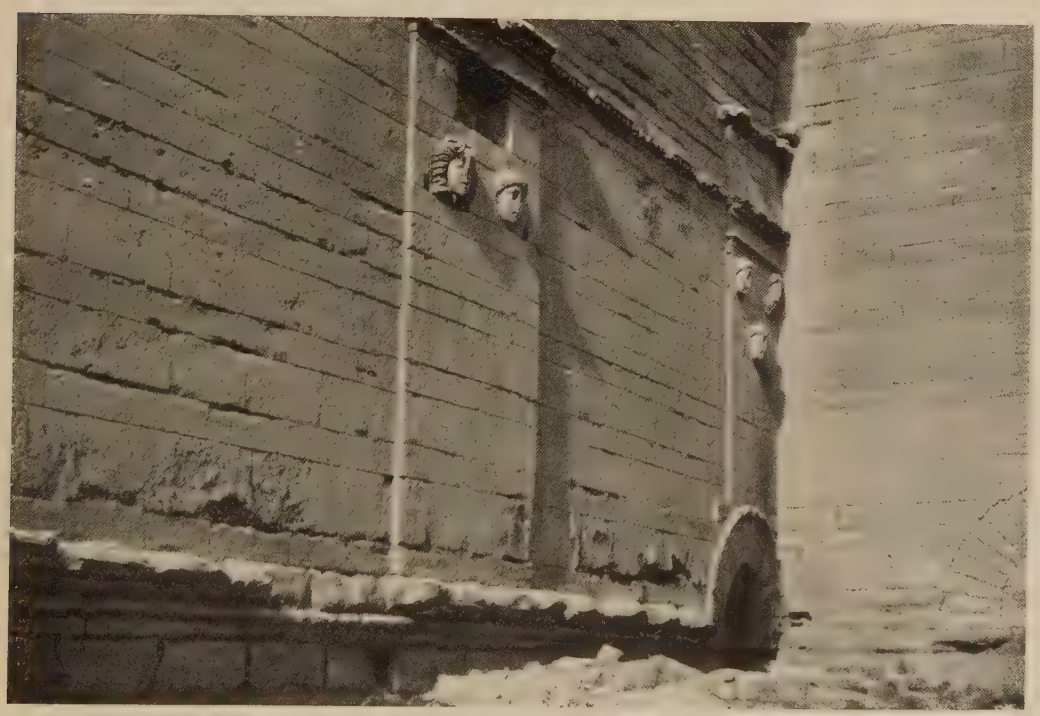
„Grab des Cyrus“ in Pasargadae

Tak-i-Girra am Paitale-Paß

Vorhof und Südhof des Palastes in Hatra, vom Dache des Hauptpalastes aus

Nord- und Südiwan des Hauptpalastes in Hatra mit den Nebenhallen

Frontansicht vom Bau D des Palastes in Hatra



Südwand vom Südiwan des Hauptpalastes in Hatra

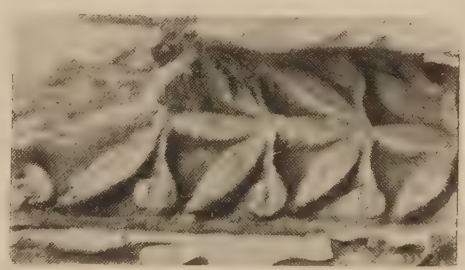
Masken am Nordiwan (Südwand, Westlisene) des Hauptpalastes in Hatra

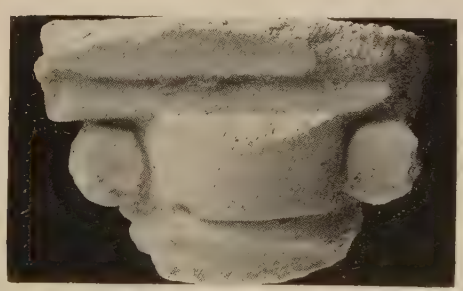
Masken am Nordiwan (Südwand, Ostlisene) des Hauptpalastes in Hatra

Vom Hauptpalast in Hatra. Links: Linke Archivolte der Halle 7. Mitte: Nordiwanbogen. Rechts: Rechte Archivolte der Halle 7

Stelen aus parthischer Zeit. Konstantinopel, Museum

Ziegelgewölbebau aus parthischer Zeit in Eiwan-i-Kercha





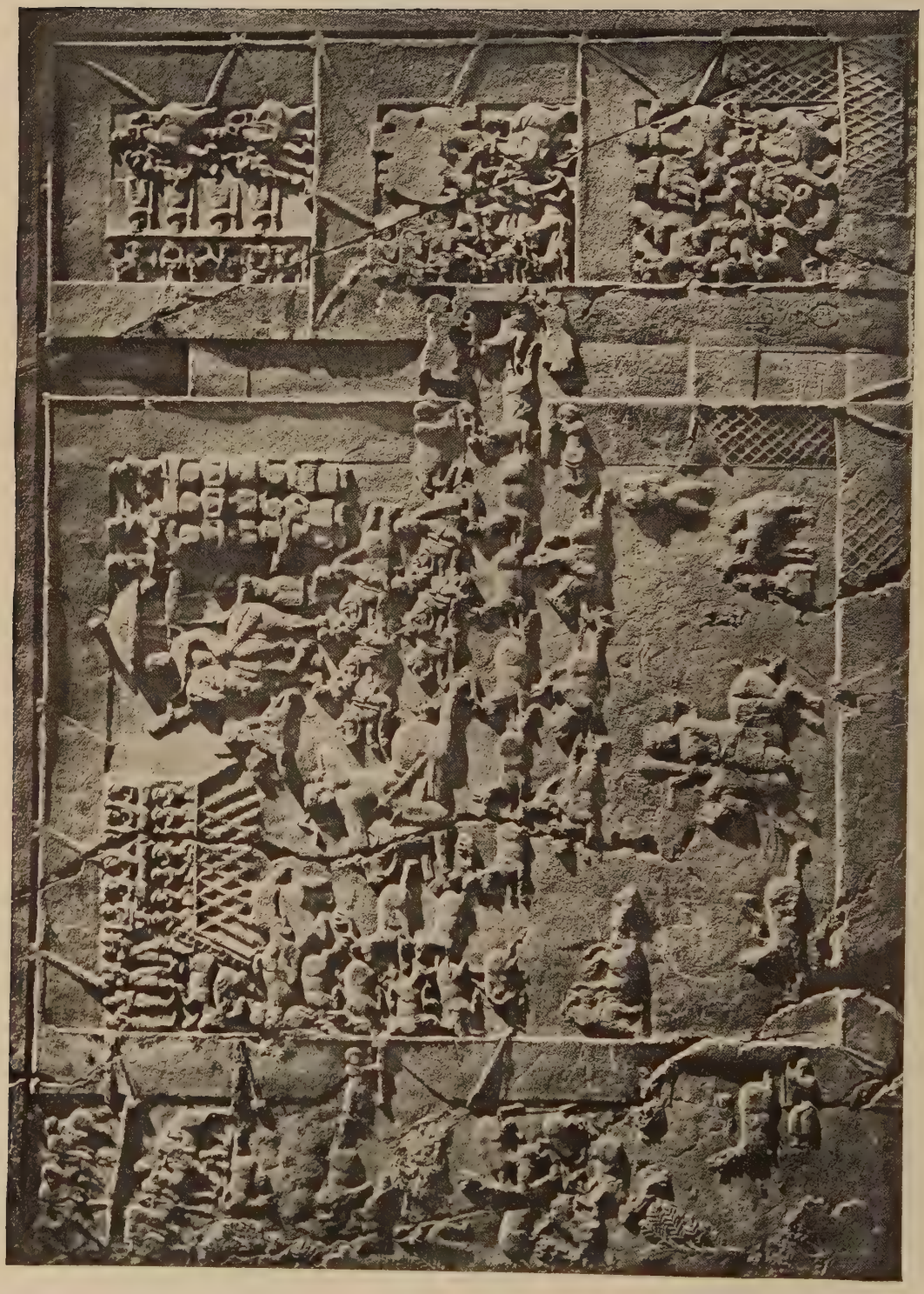
Parthische Stuckornamente aus Assur

Tak-i-Kisra (Palast von Ktesiphon)

Palast von Sarvistan

Kuppelraum des Palastes von Sarvistan

Kuppelüberleitung (Trompe) im Palast von Sarvistan



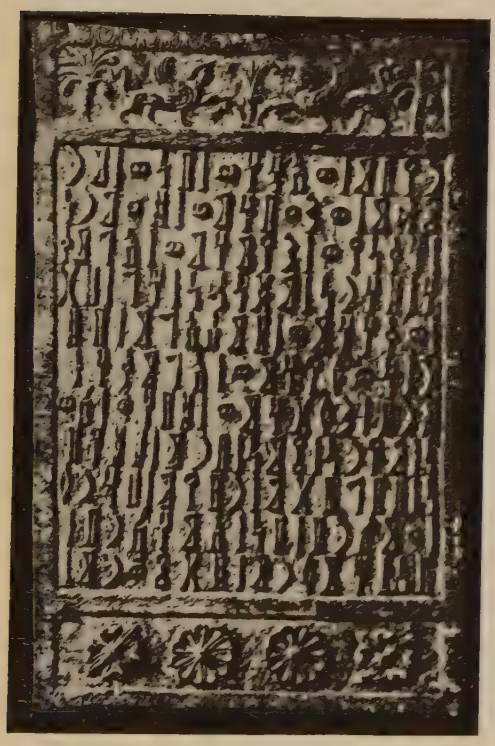
Jagdrelief an der Innenwand des Tak-i-bostan

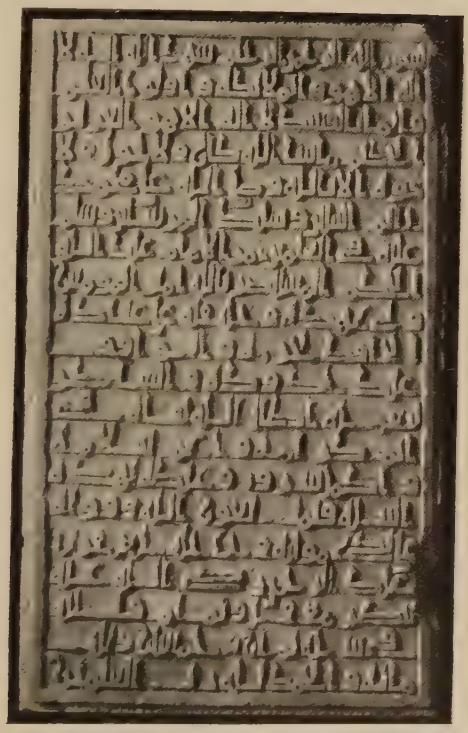
Gewandmuster von der Reiterstatue Chosraus II. in Tak-i-bostan

Arabische Bogenkonstruktion in Sammeh, Hauran

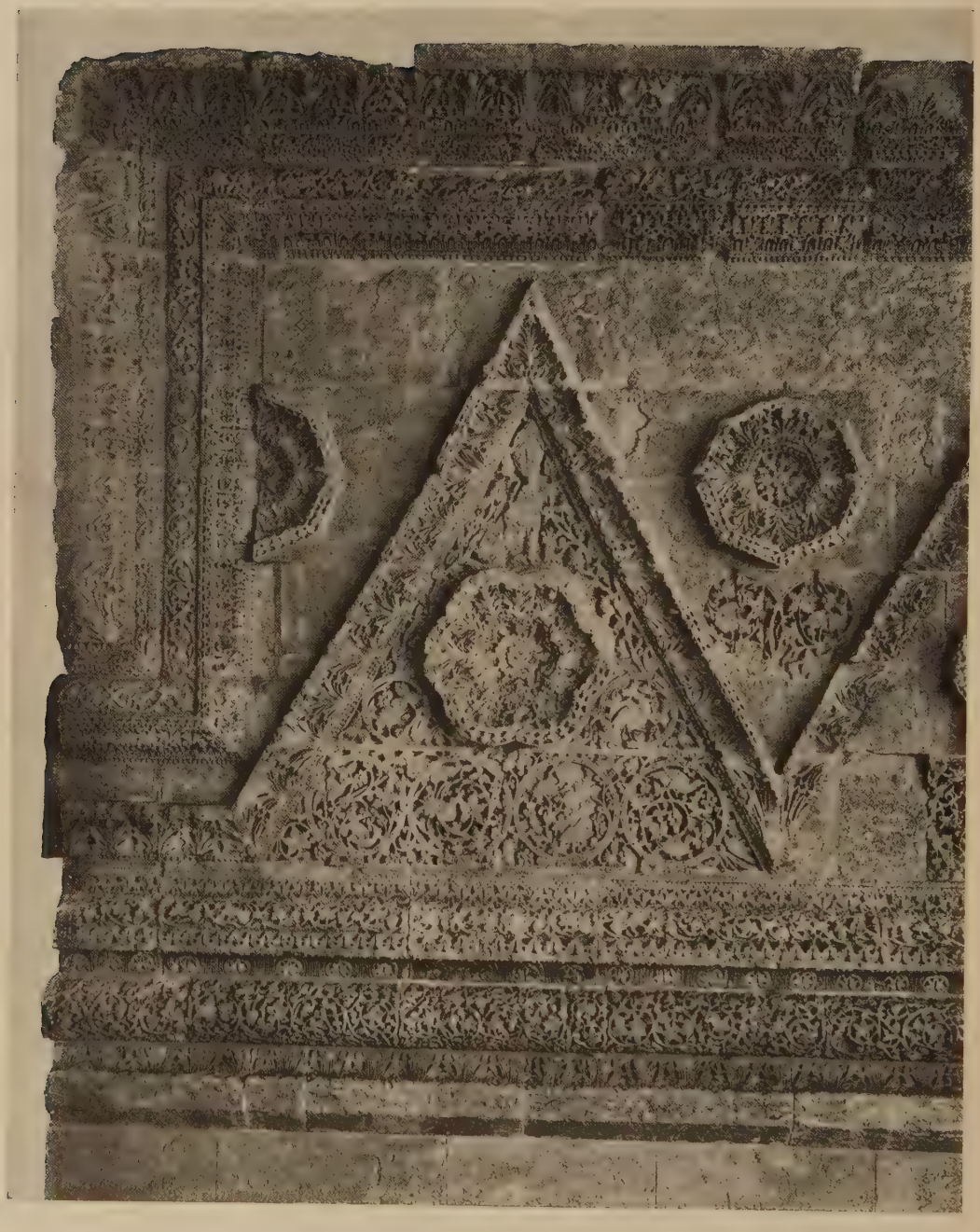
Christlich-arabischer Bogenbau in Tafha, Hauran

Arabisches Steinrelief. Konstantinopel, Museum





Links: Arabische Weihetafel. Wien, Kunsthistor. Museum. Rechts: Bauinschrift des Kalifen Hakim II.



Fassadenteil des Wüstenschlosses Mschatta. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Fassadendetail des Wüstenschlosses Mschatta. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

DIE BAUKUNST DER ISLAMISCHEN FRÜHZEIT

OMAIJADEN 661—750
ABBASIDEN 750—9. JAHRHUNDERT

Arabien und Syrien . . . S. 137—143
Ägypten . . . . . S. 144
Mesopotamien . . . . . S. 145—148

Mekka (nach einem Stich von d'Ohson, 1790)

Hof der großen Moschee in Damaskus

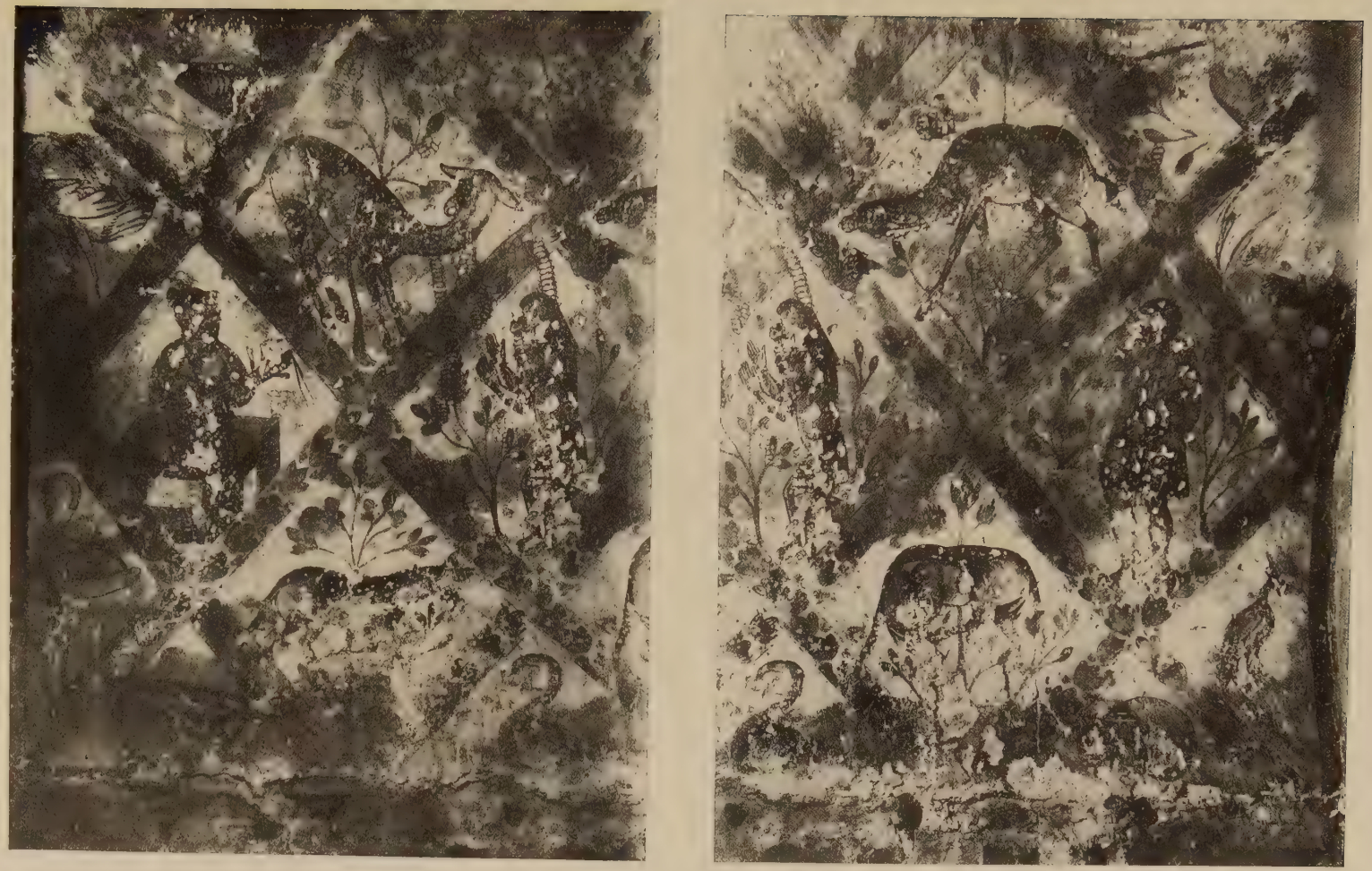
Inneres der großen Moschee in Damaskus

Felsendom (Kubbet-es-Sachra) in Jerusalem

Tempelplatz (Haram-esch-Scherif) mit Felsendom in Jerusalem

Innenansicht und Umgangsarkaden des Felsendomes, Jerusalem

Südostansicht von Kusseir Amra



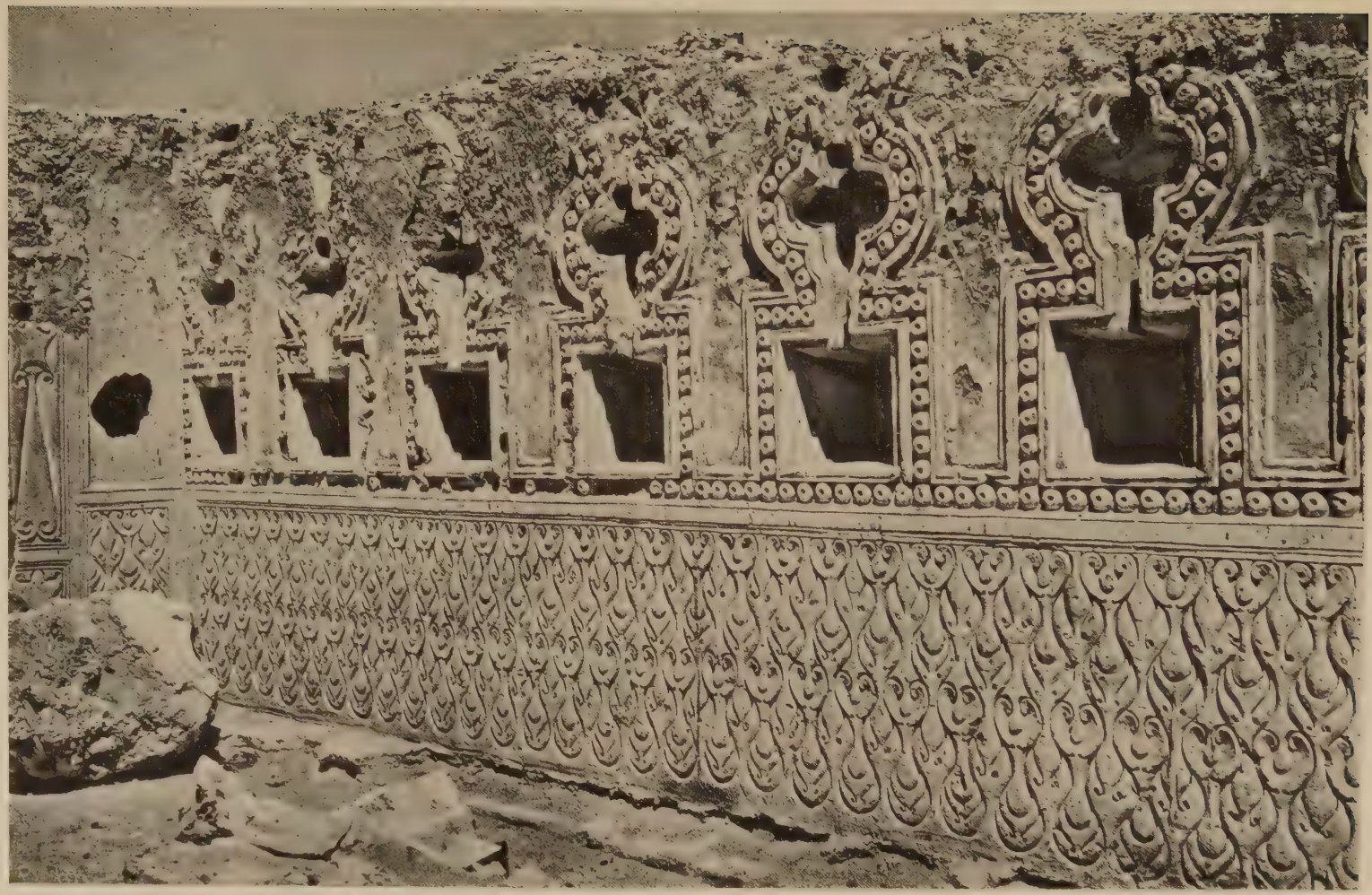
Deckenmalereien in einem Baderaum von Kusseir Amra

Hof und Inneres der Moschee Amr in Kairo

Große Moschee mit Malwija in Samarra

Inneres der großen Moschee in Samarra

Rekonstruierte Wanddekoration aus Samarra. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Wanddekoration in einem Privatgemach in Balkuwara

Links: Wölbung im Palast von Ukheidir. Oben: Palast von Ukheidir. Rechts: Tonnenhalle im Palast von Ukheidir

DIE BAUKUNST DER TULUNIDEN, FATIMIDEN UND EIJUBIDEN IN ÄGYPTEN UND SYRIEN

Tuluniden (868—905 n. Chr.) . . S. 151—153
Fatimiden (969—1171 n. Chr.) . . S. 154—161
Eijubiden (1171—1250 n. Chr.) . S. 162—164

Arkaden der Moschee Ibn Tulun, Kairo

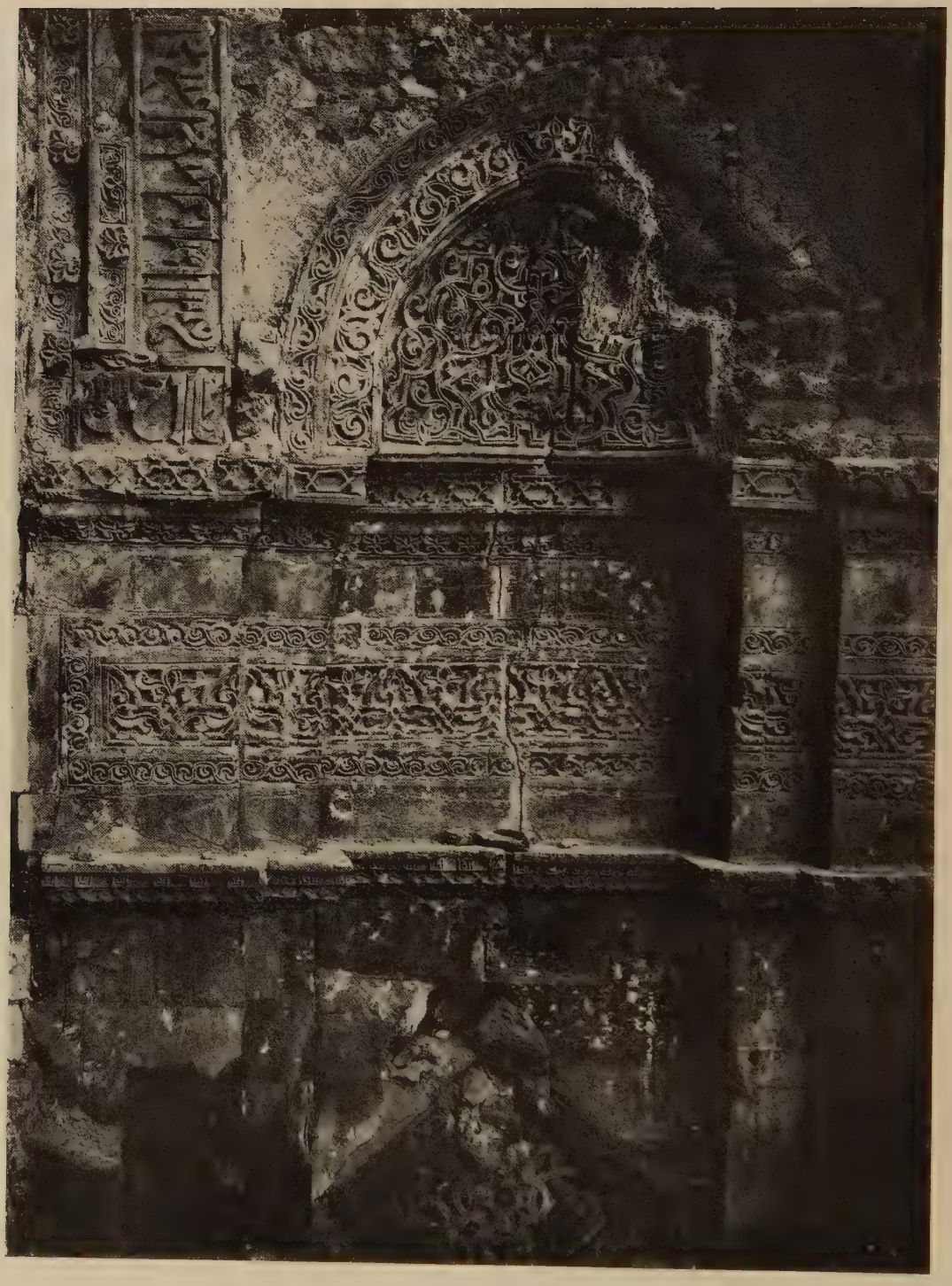
Bogenhallen der Moschee Ibn Tulun, Kairo

Hof der Moschee Ibn Tulun, Kairo

Inneres der Moschee el-Ashar, Kairo

Nordwestecke der Moschee el-Hakim, Kairo

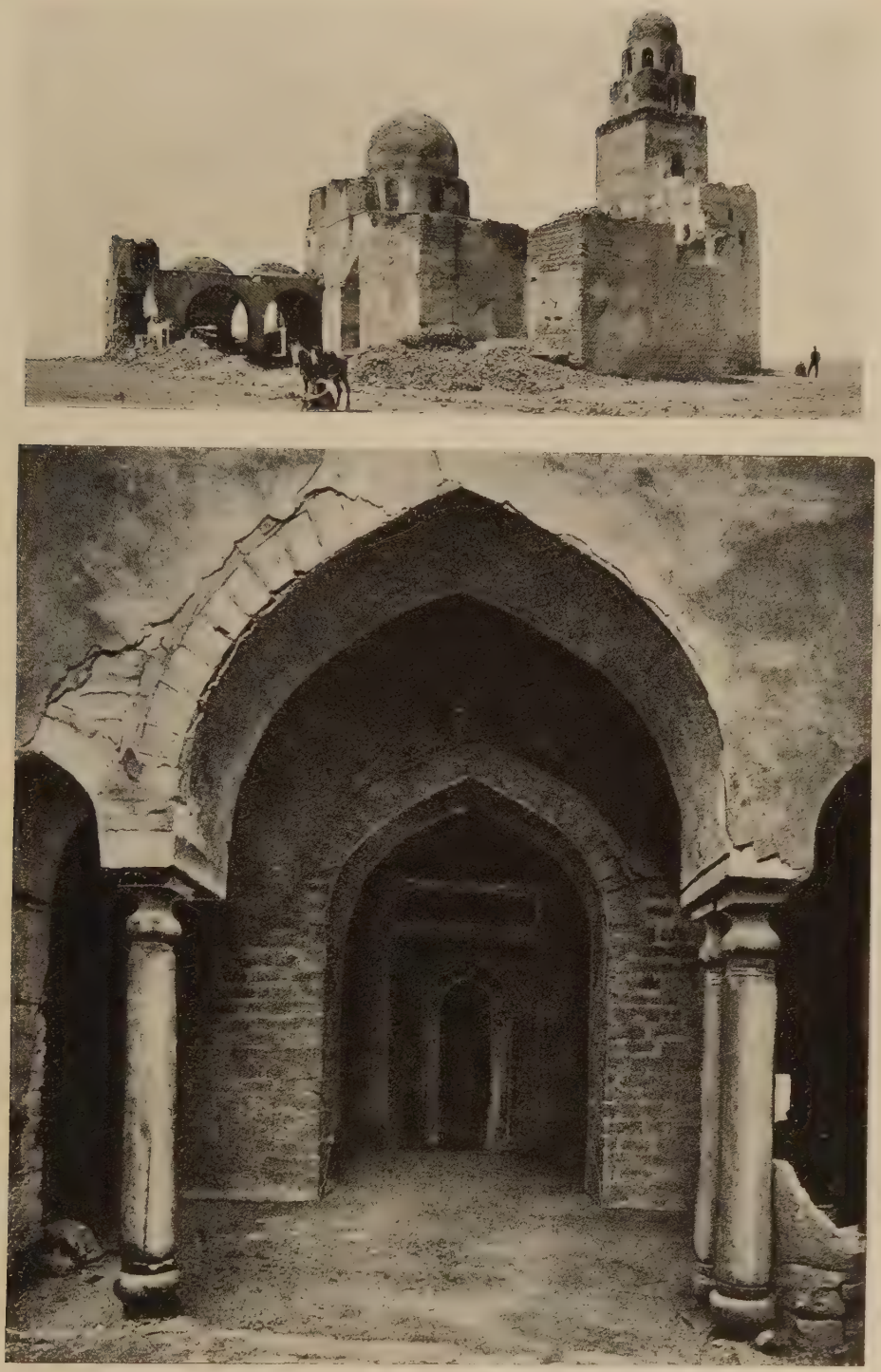
Kiblahraum der Moschee el-Hakim, Kairo



Torfassade der Moschee el-Hakim, Kairo

Stadttor: Bab el-Futuch, Kairo

Oben : Fassade der Moschee el-Akmar, Kairo. Unten : Blick auf Kairo mit der Zitadelle



Meschhed des Emir el-Gijusch bei Kairo

Minaret der großen Moschee in Aleppo

Minaret der Moschee von Ramleh

Aufgang zur Zitadelle in Aleppo

Damaskustor in Jerusalem

Holzmihrab der Medrese Halawije in Aleppo

DIE BAUKUNST DER MAMLUKEN IN ÄGYPTEN UND SYRIEN

Turkomanische Mamluken (1250—1381 n. Chr.) . . . S. 167—176
Tscherkessische Mamluken (1381—1517 n. Chr.) . . S. 176—190

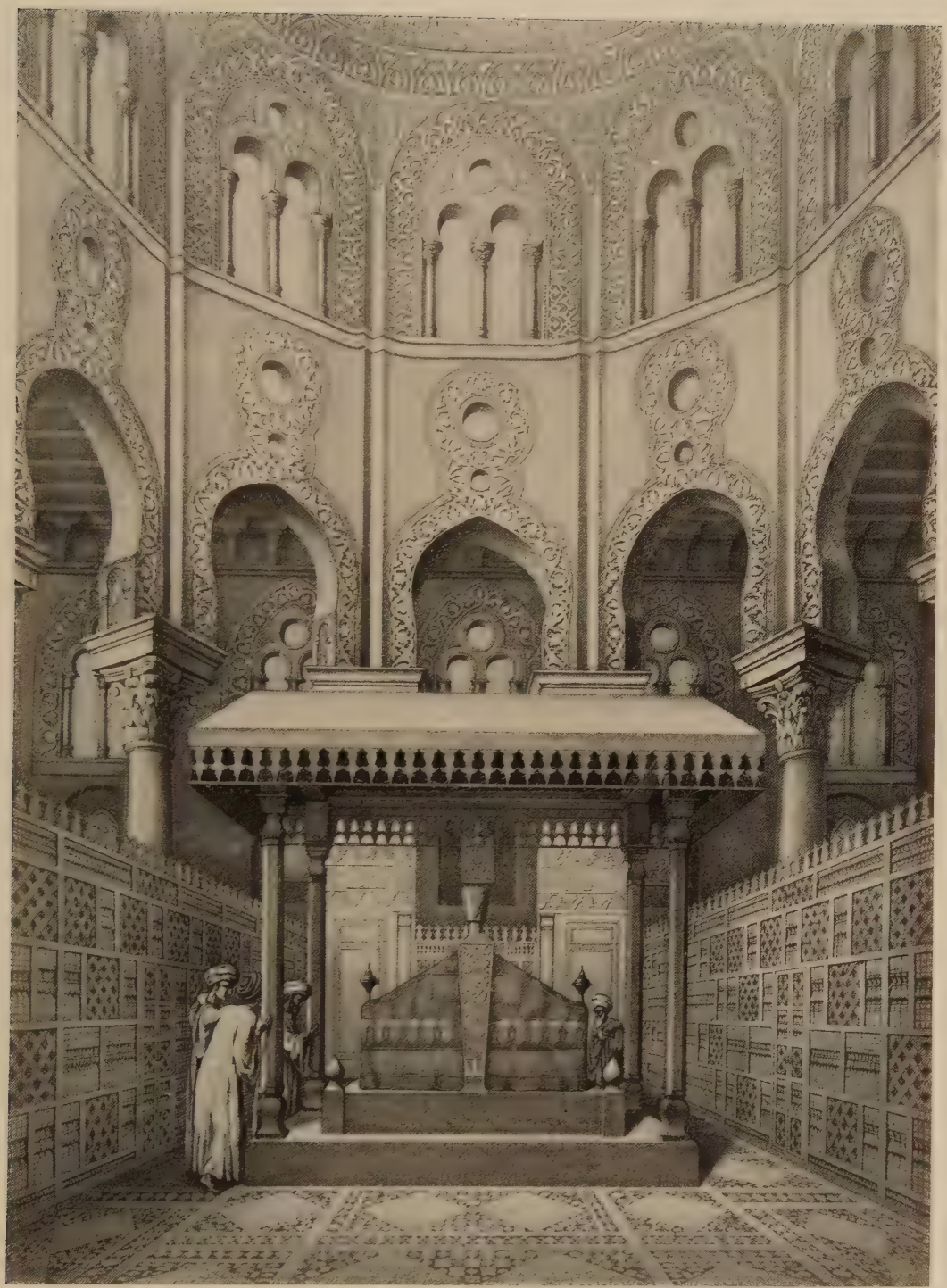
Gesamtansicht, Kiblahraum und Eingang der Moschee Mohammed Nassir
auf der Zitadelle in Kairo

Kalifengräber bei Kairo

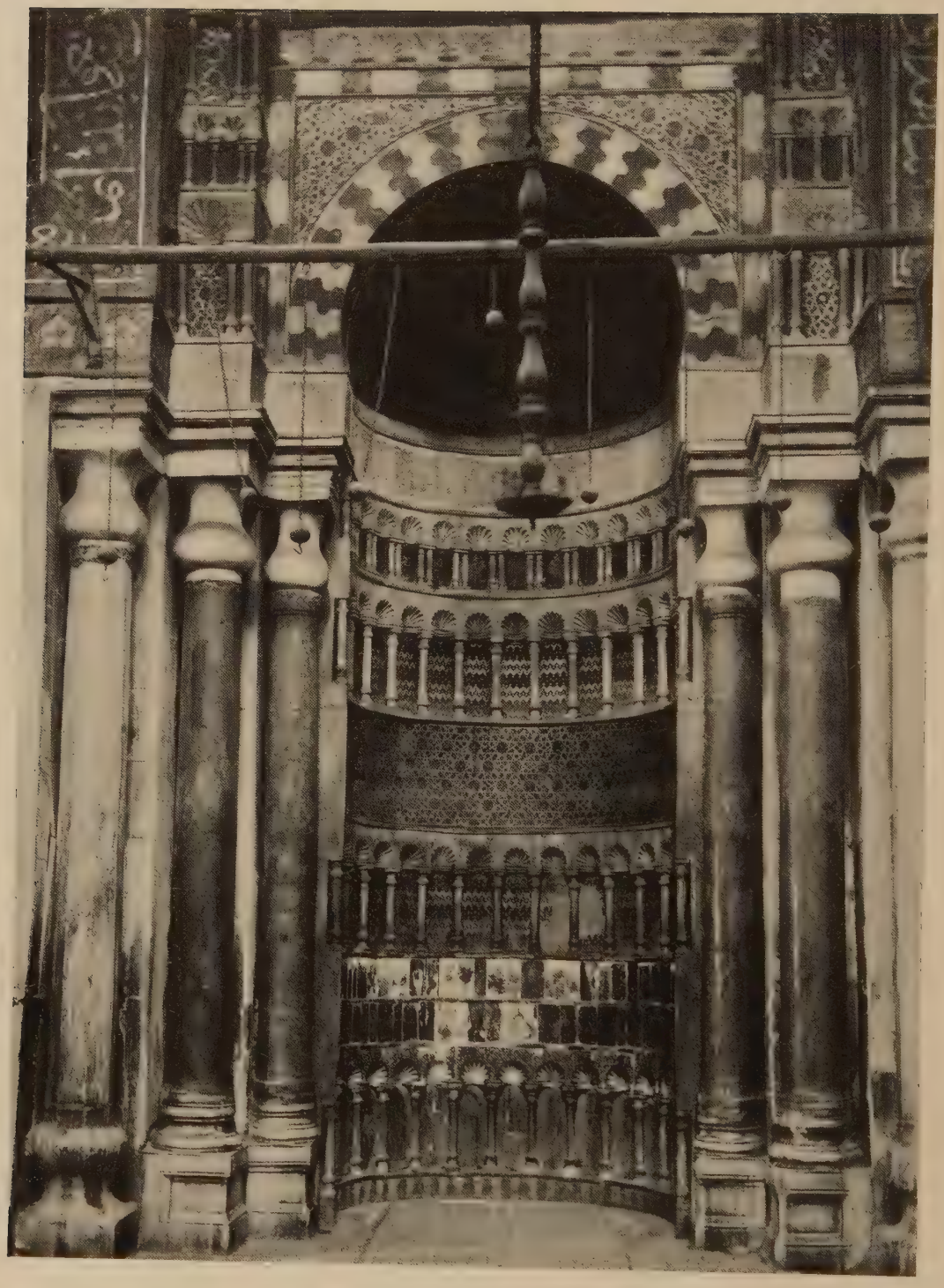
Medrese Sangar el-Gauli, Kairo

Minaret der Rhanka Sultan Beibars, Kairo

Fassade des Muristan Kalaʿun, Kairo



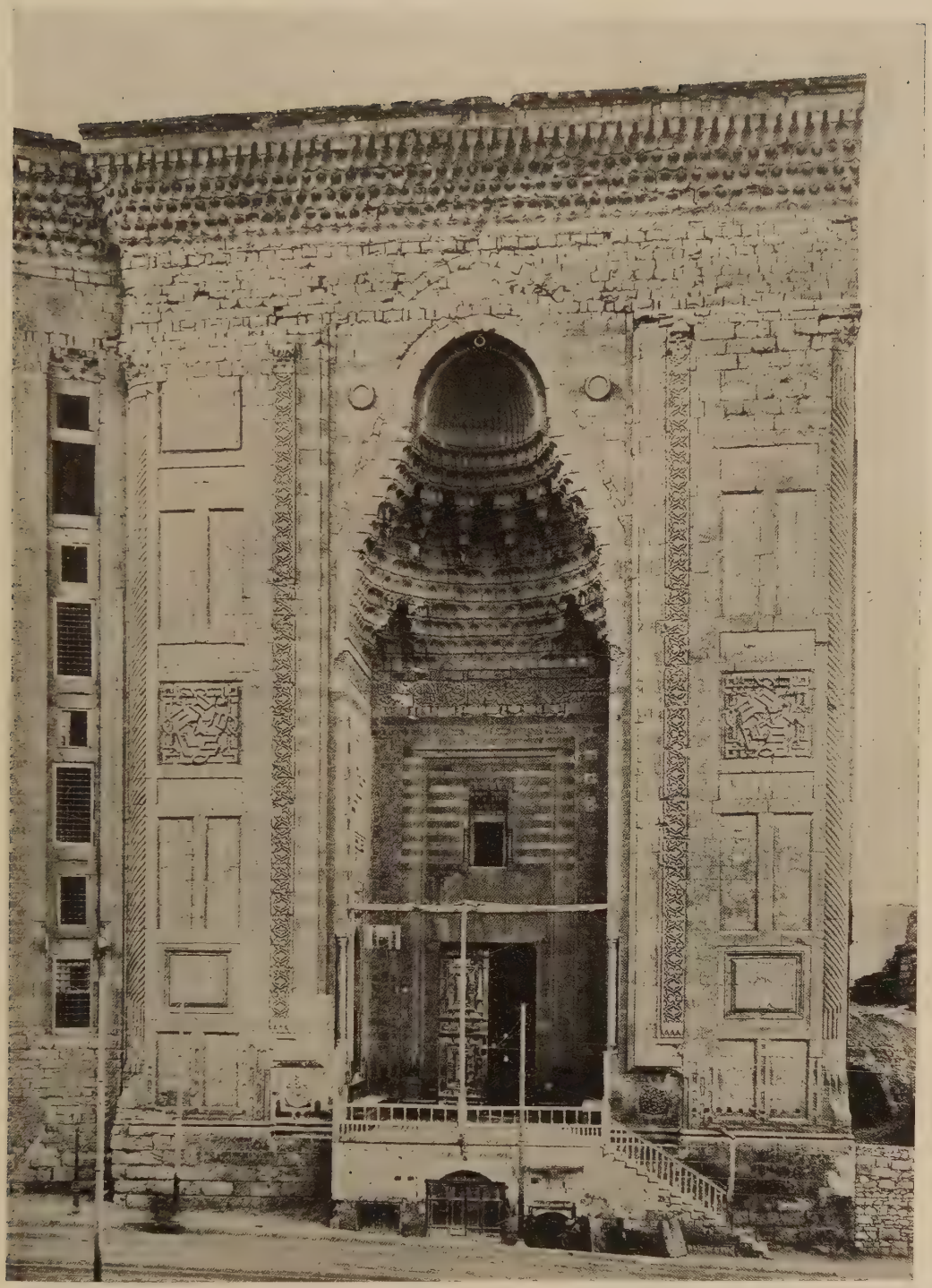
Mausoleum des Sultans Kala'un, Kairo



Mihrab des Muristan Kalaʿun, Kairo

Moschee Sultan Hassan, Kairo

Hof der Moschee Sultan Hassan, Kairo



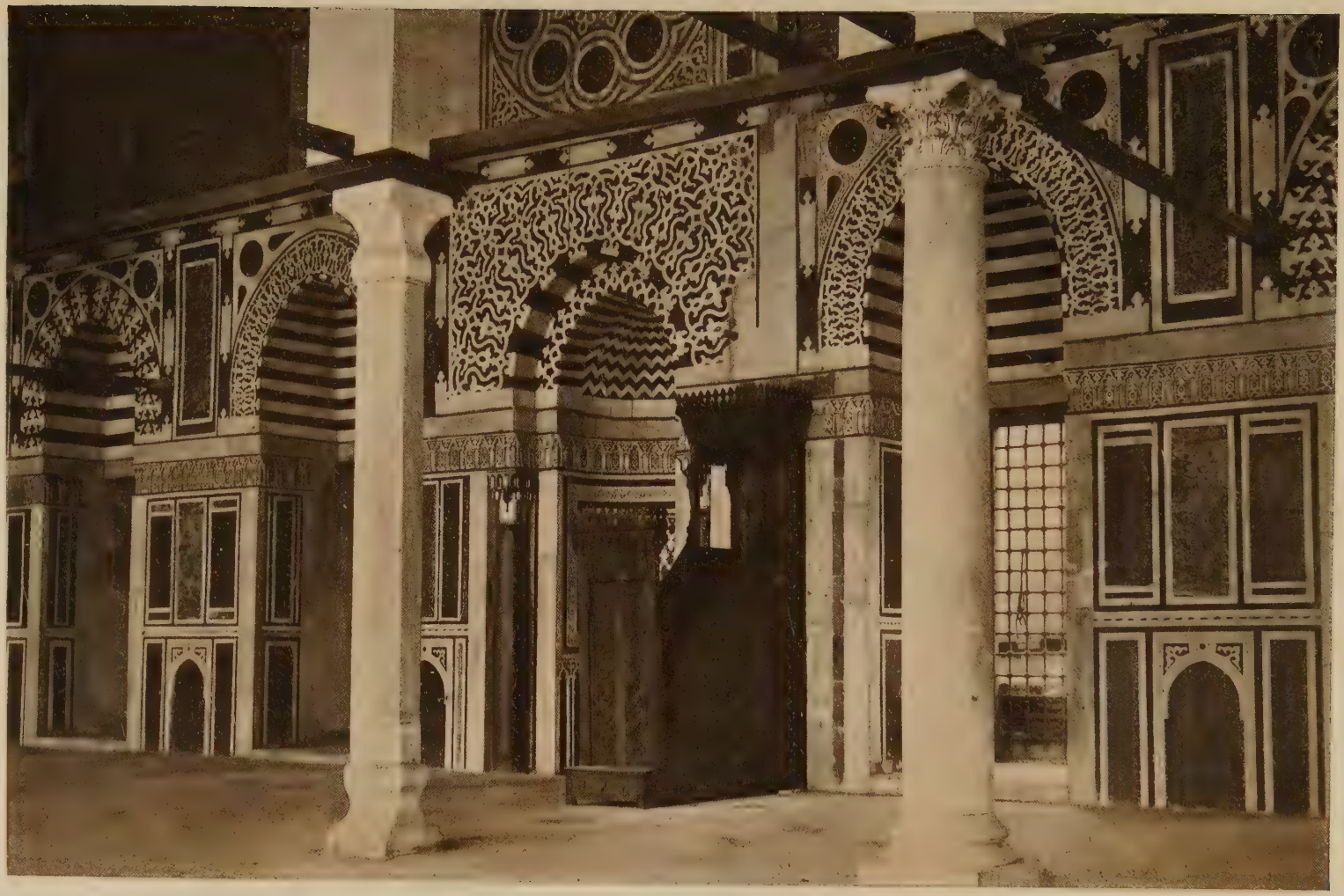
Portal der Moschee Sultan Hassan, Kairo

Stuckfries im Hauptiwan der Moschee Sultan Hassan, Kairo

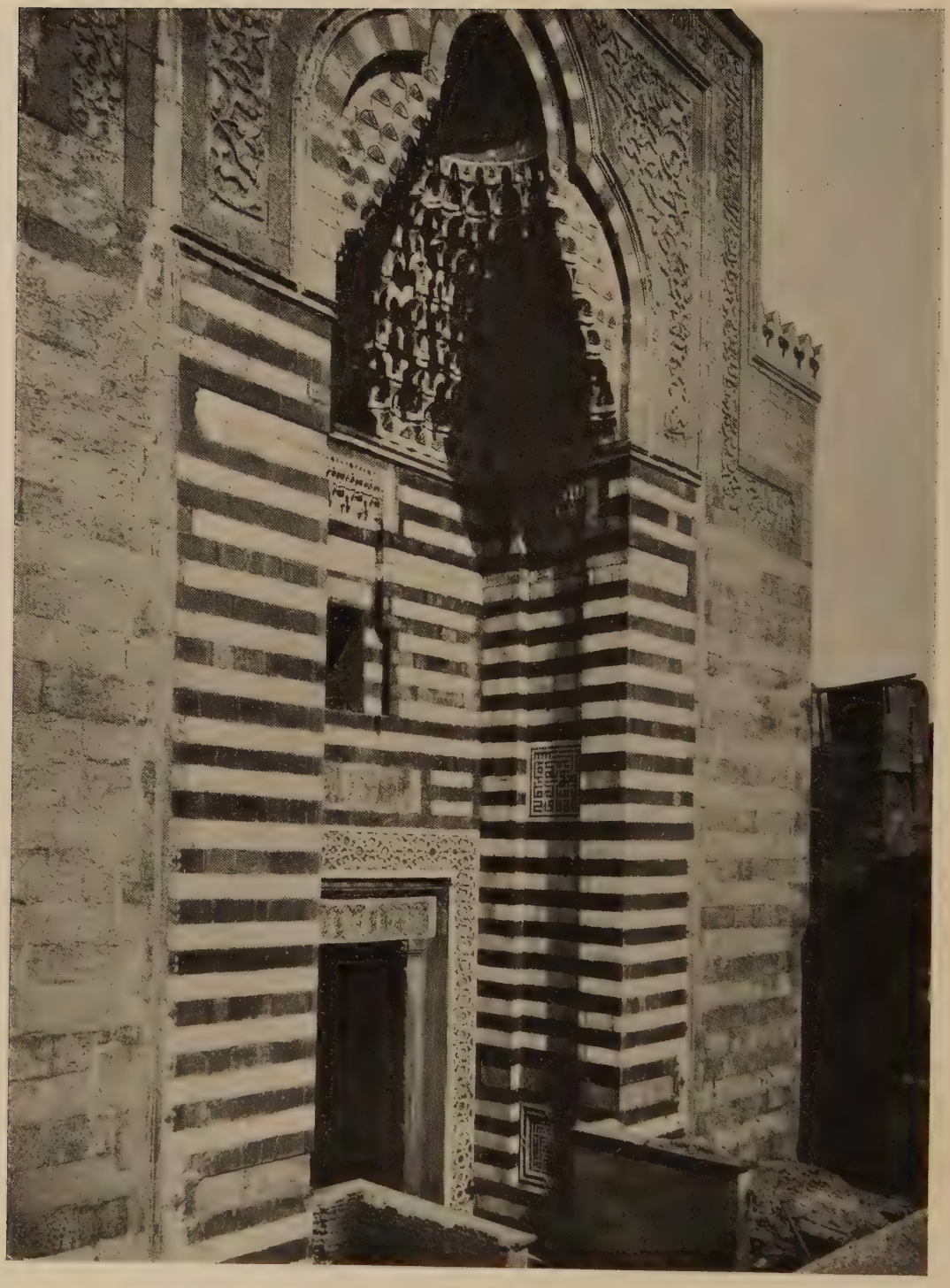
Stuckverkleidung in der Grabkuppel der Tochter des Sultans Aschraf Barsbai in Kairo

Sebil (Brunnenhaus), Kairo

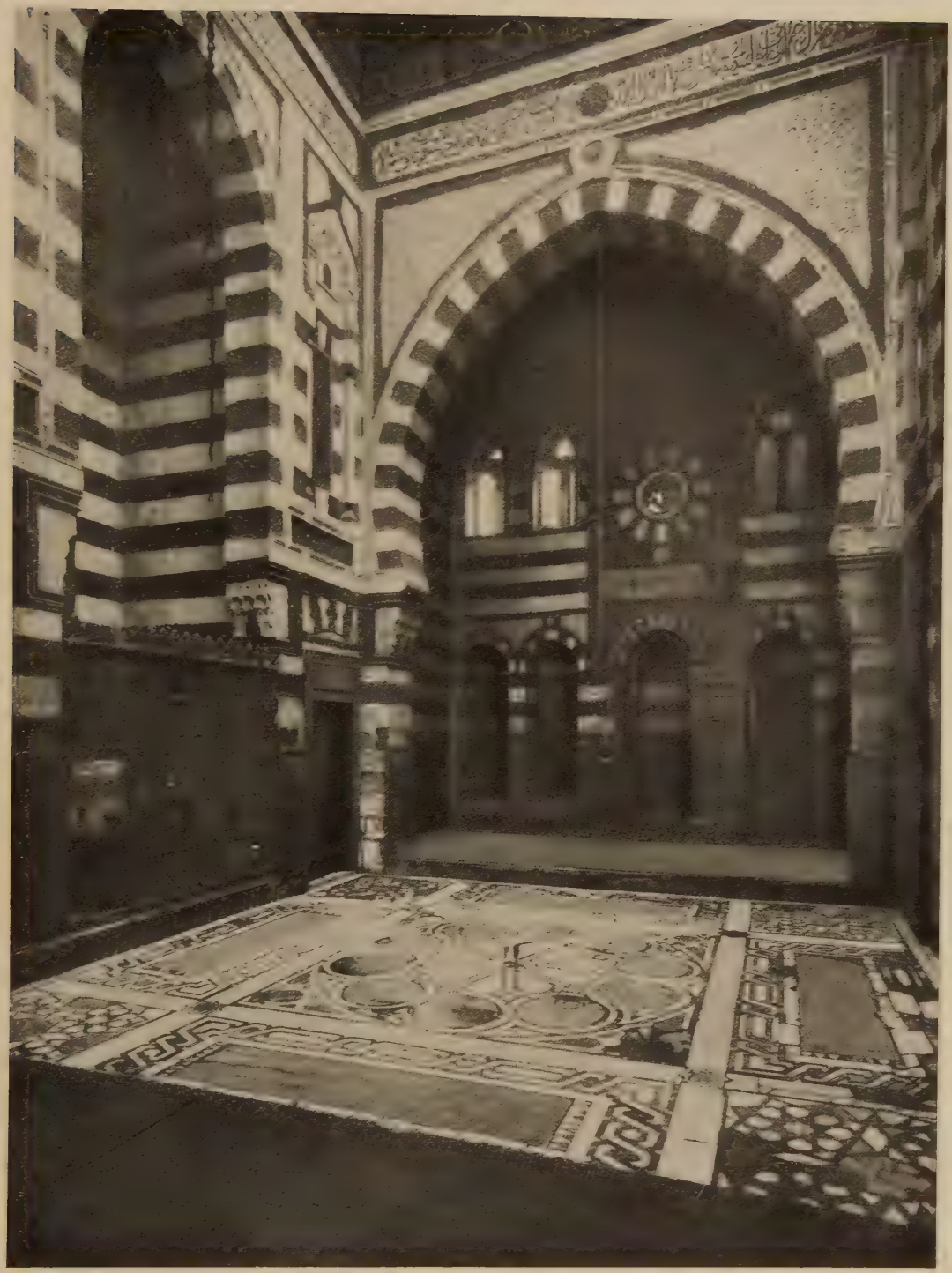
Die Khanka Barkuk in den Kalifengräbern bei Kairo



Inneres der Moschee Sultan Muajed, Kairo



Hauptportal der Moschee Sultan Muajed, Kairo



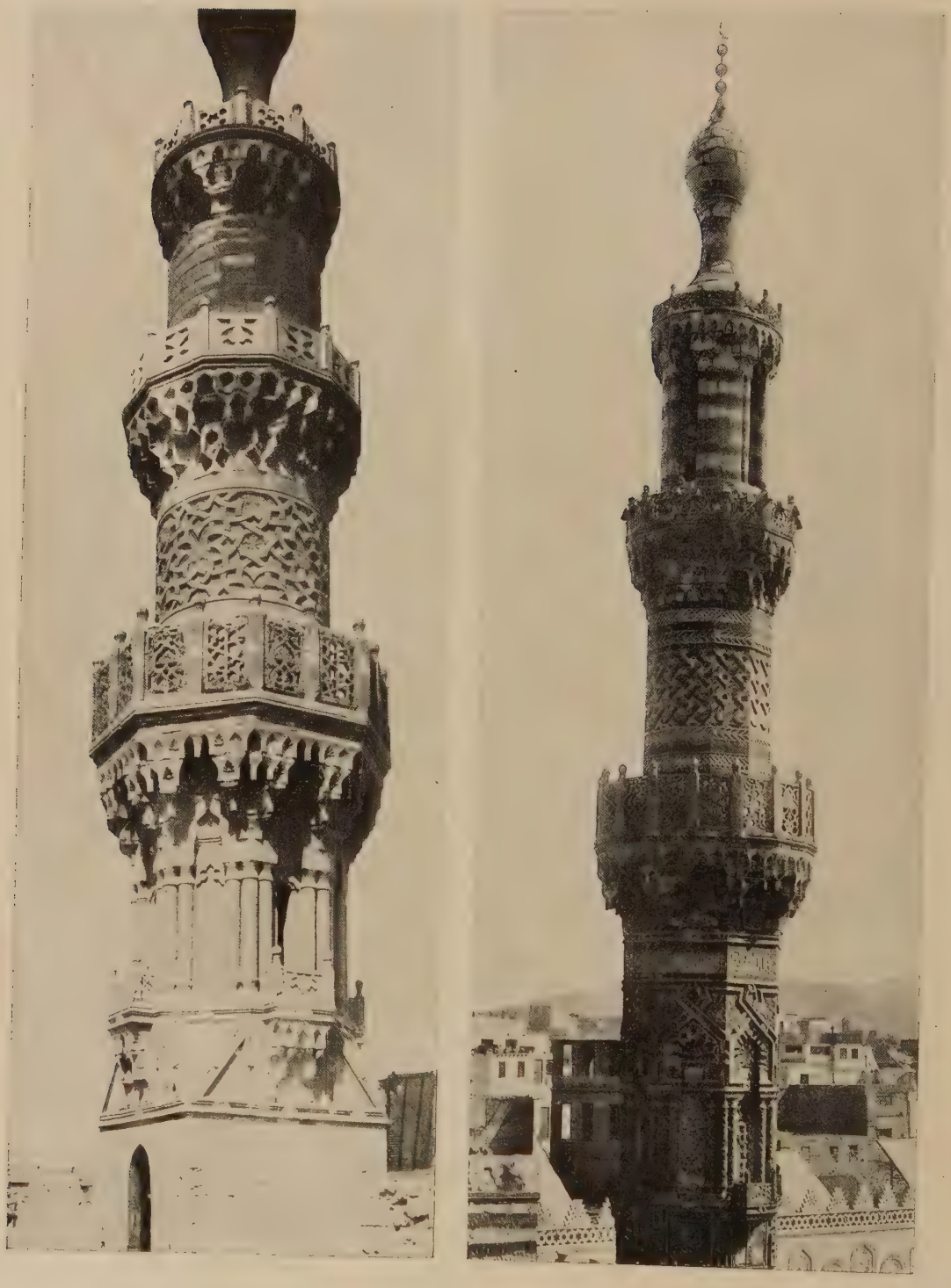
Inneres der Medrese Kitschmas el Ishaki, Kairo

Grabmoschee des Sultans Kait Bai, Kalifengräber bei Kairo

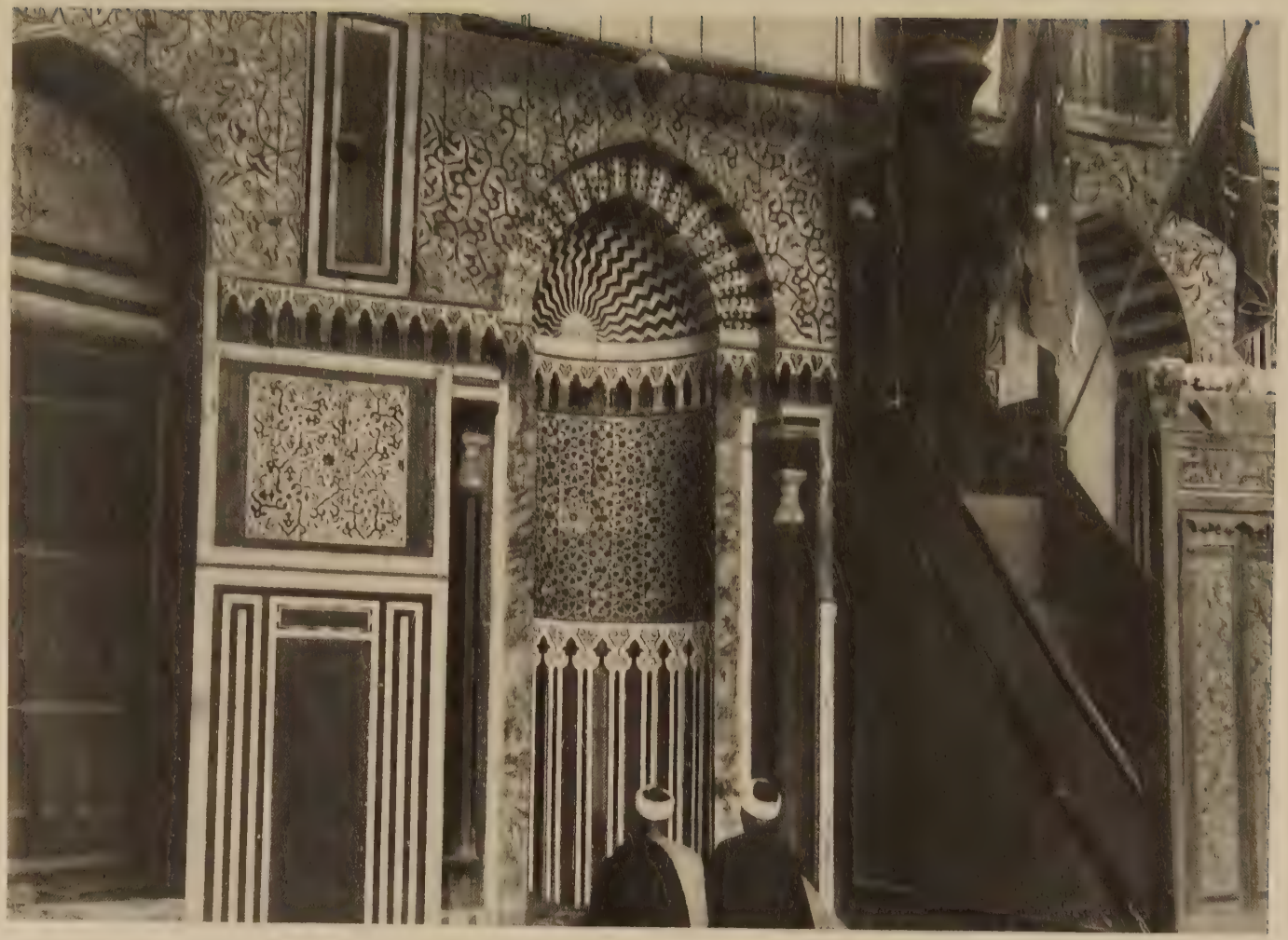
Inneres der Stadtmoschee Sultan Kait Bai, Kairo

Tafel III

Kuppel der Grabmoschee des Sultans Kait Bai, Kalifengräber bei Kairo

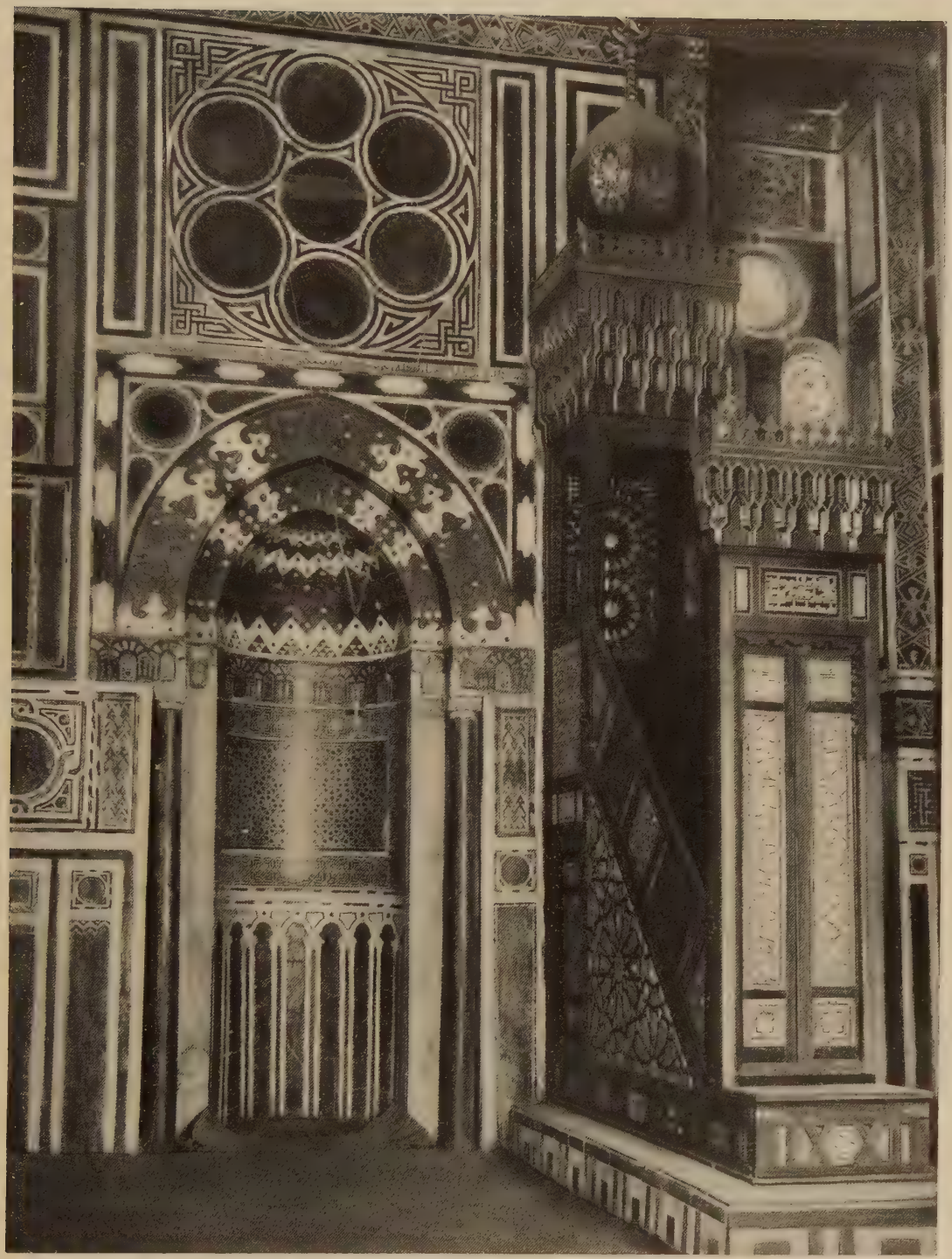


Links: Minaret der Stadtmoschee des Sultans Kait Bai, Kairo
Rechts: Minaret der Moschee el-Ashar, Kairo

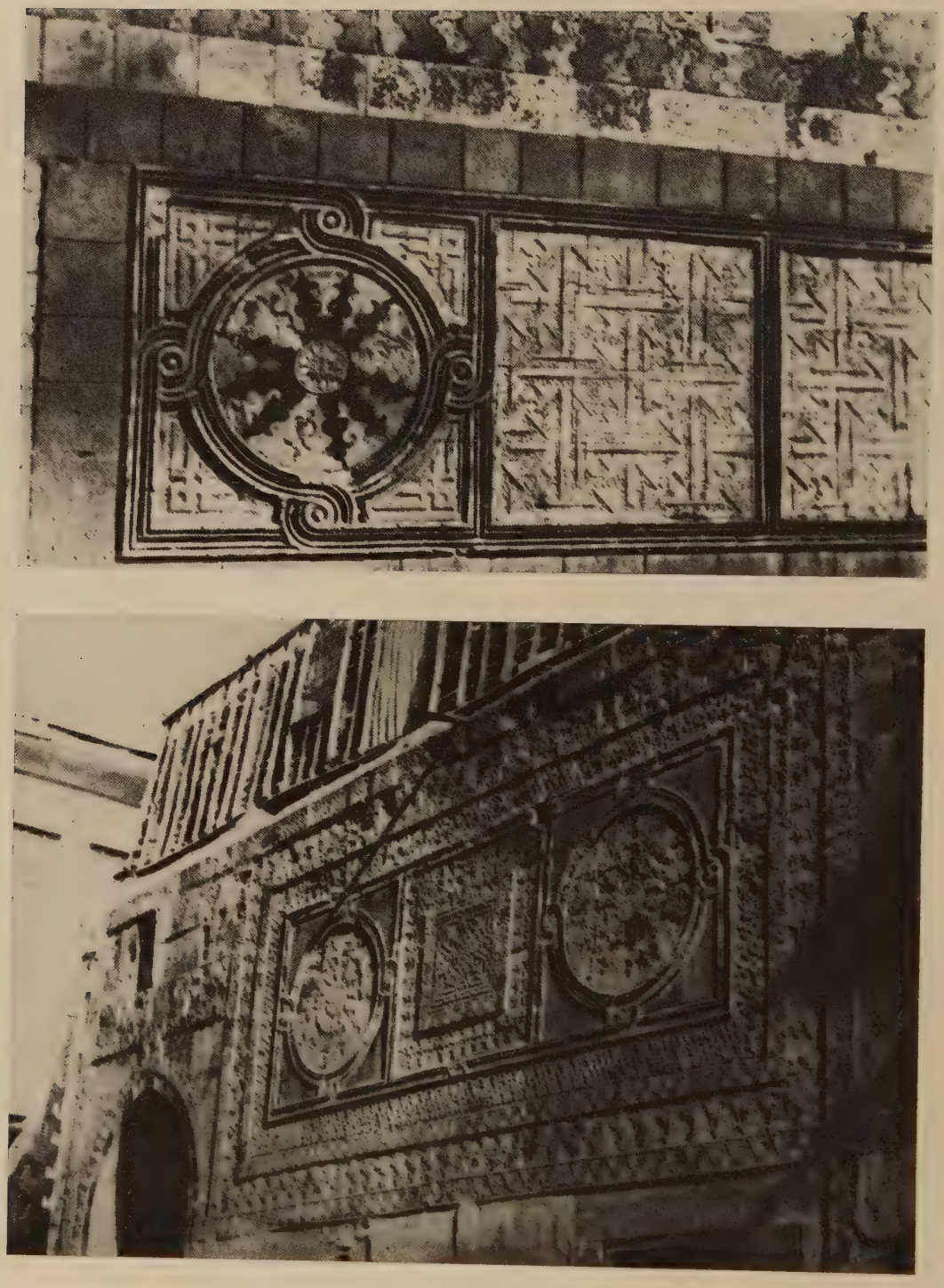


Kiblahwand der Medrese Abu Bekr Mashar, Kairo

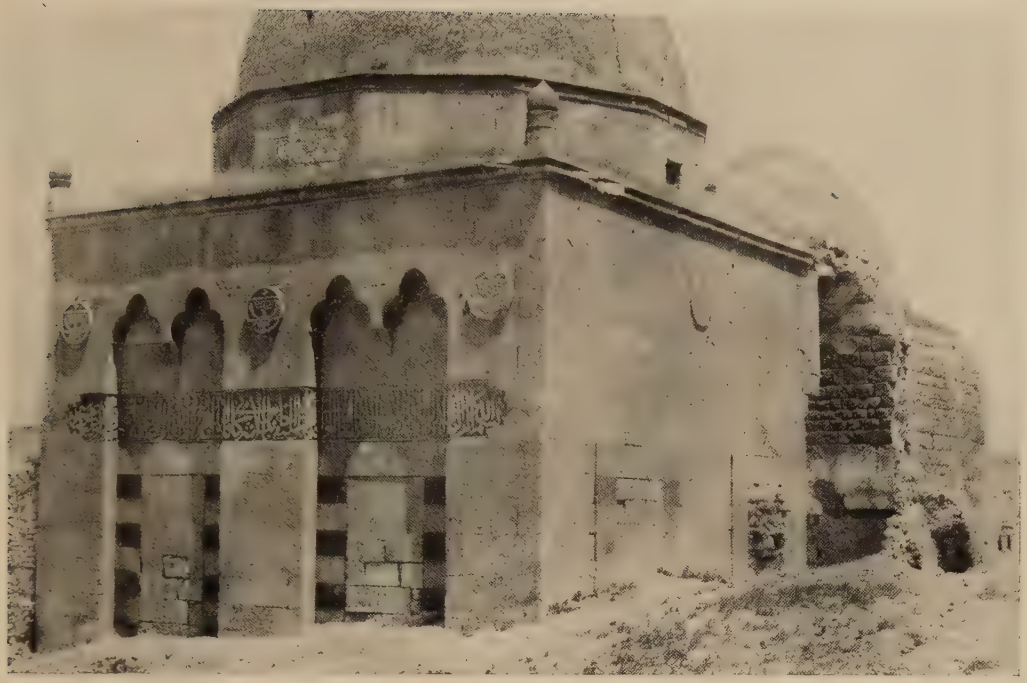
Moschee Mohammed Ali, Zitadelle von Kairo



Kiblahwand der Moschee Scheich Achmed el-Bordeni, Kairo



Details von Inkrustationsfassaden aus Damaskus



Mausoleum Scheich Ali in Aleppo

Moschee Scheich ul-Bekr in Aleppo

Aleppo, Stadtbild mit türkischen Moscheen

DIE BAUKUNST
IM MAGHRIB UND IN SPANIEN

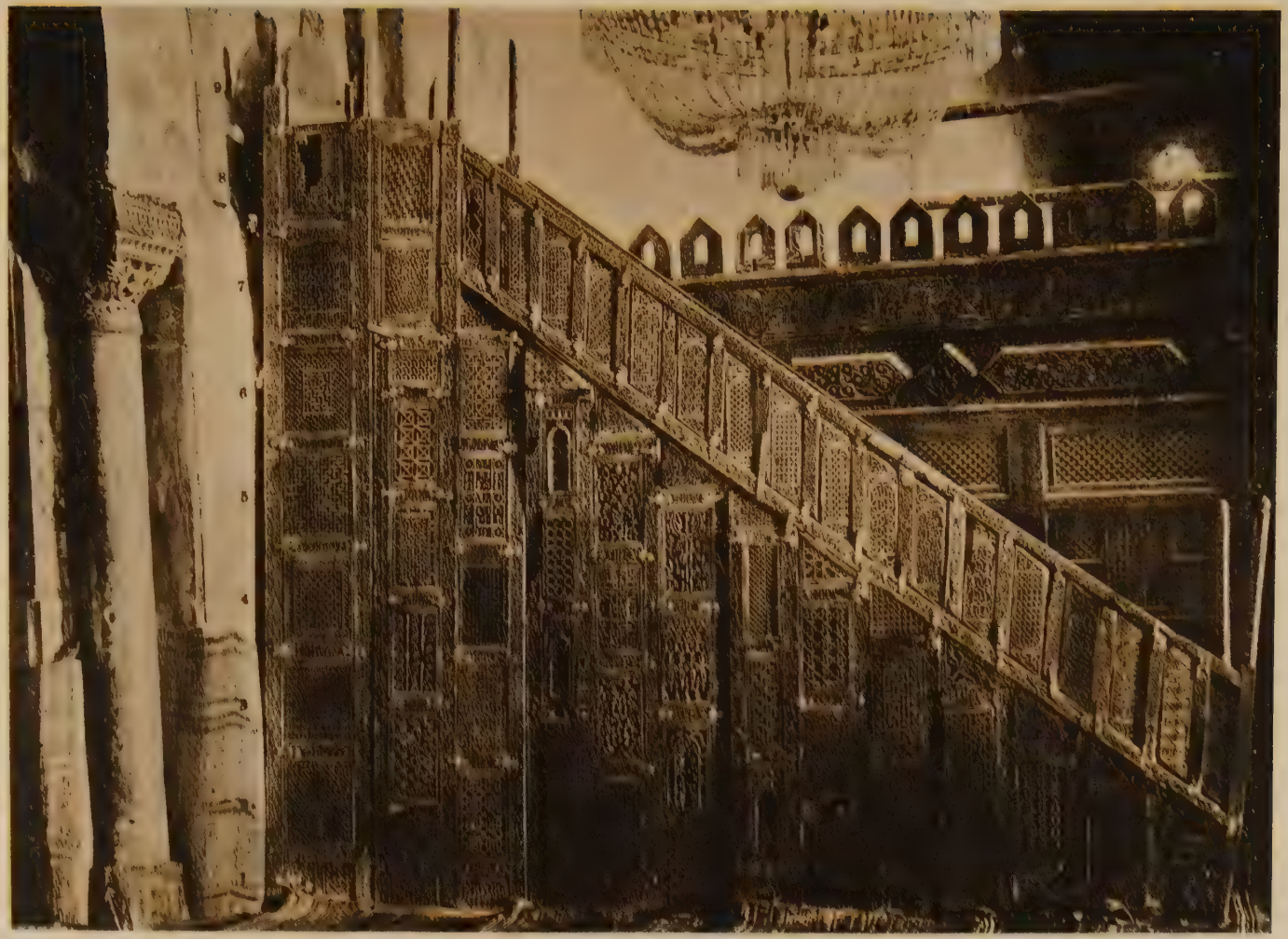
8.—16. JAHRHUNDERT

Maghrib . . . . . S. 193—195
Spanien . . . . . S. 196—218

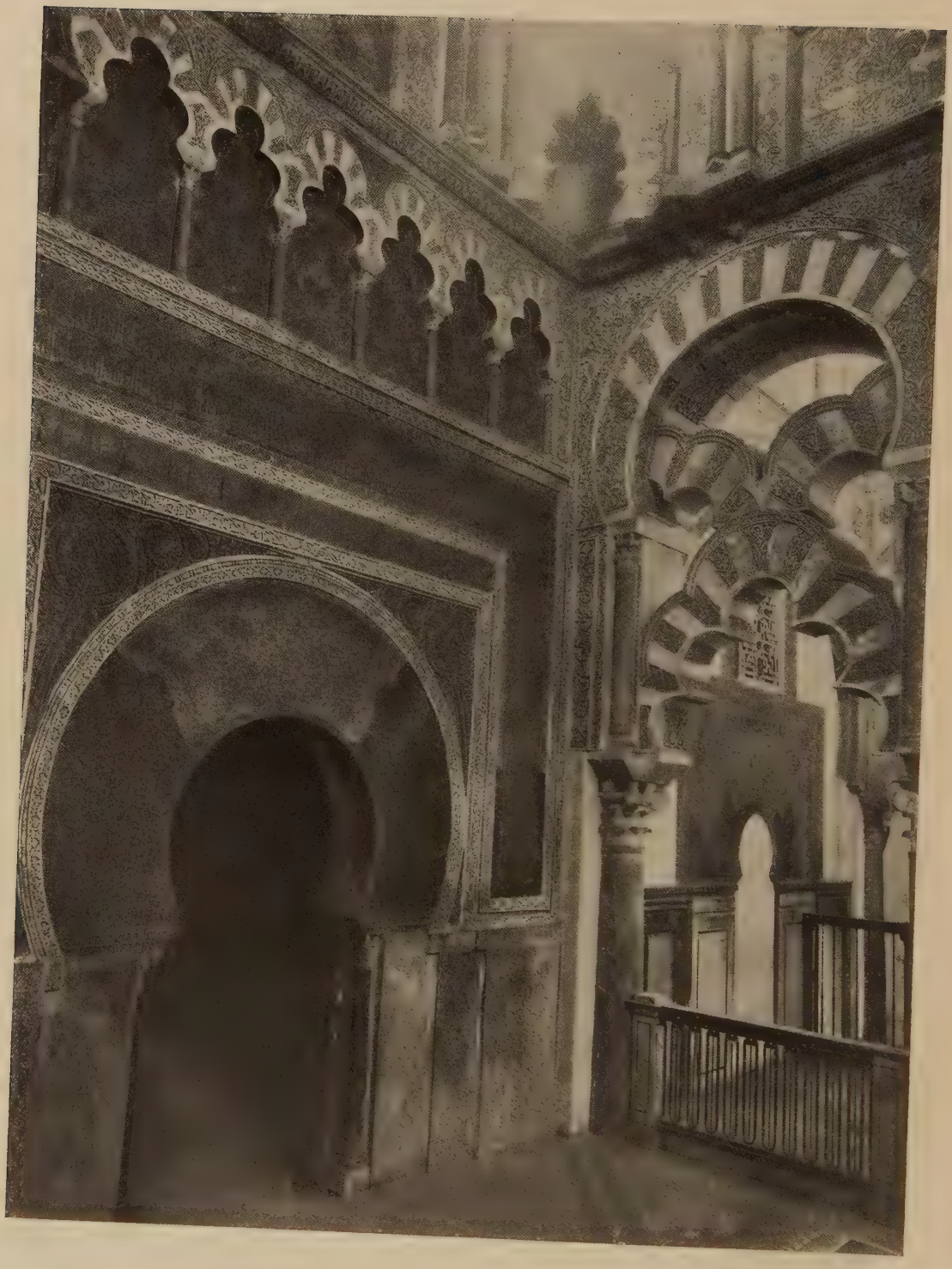
Moschee ez-Zituna, Tunis

Moschee Sidi-Okba, Kairuan

Inneres der Moschee Sidi-Okba, Kairuan

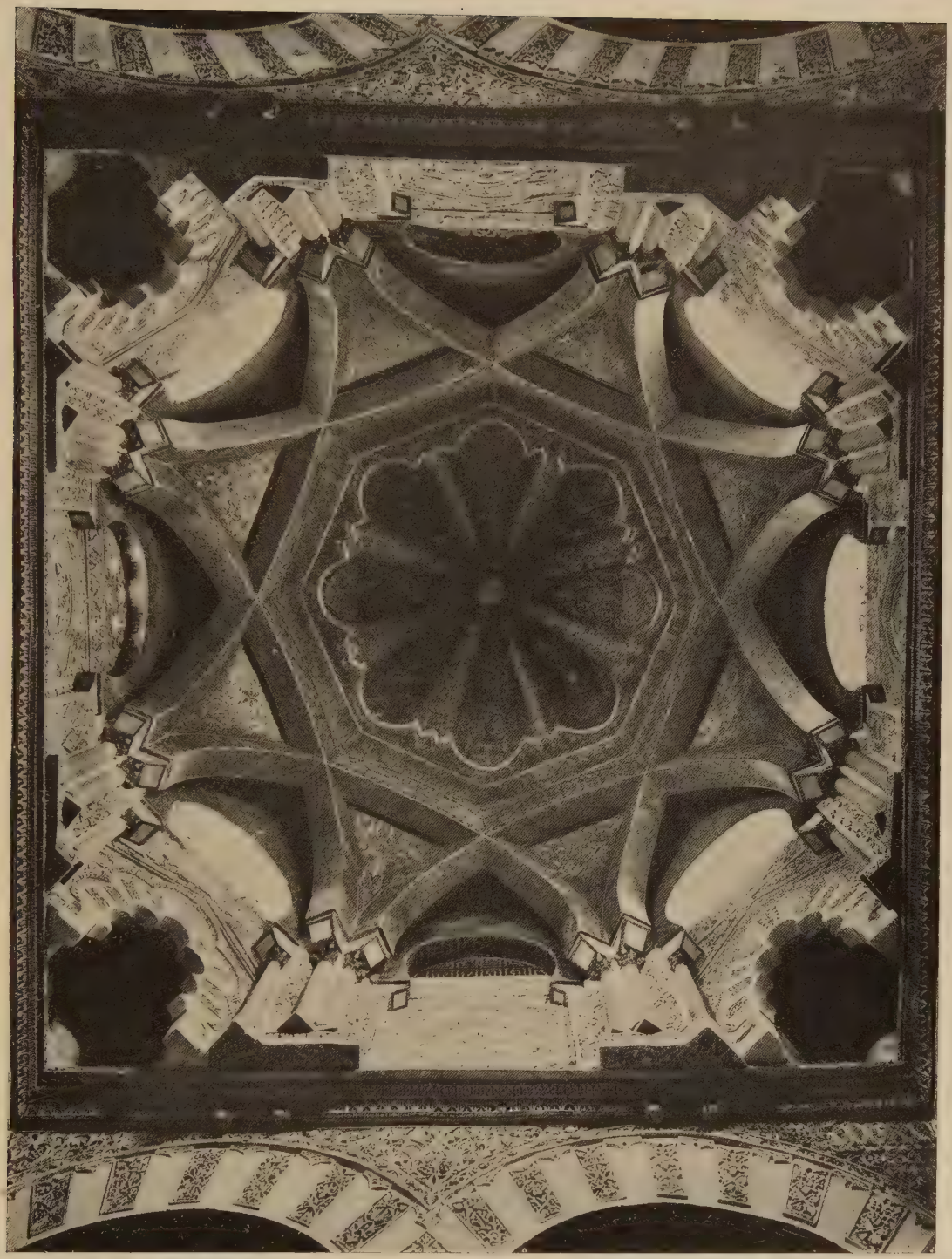


Holzmimbar in der Moschee Sidi-Okba, Kairuan



Mihrab und Maksura der Moschee von Cordoba

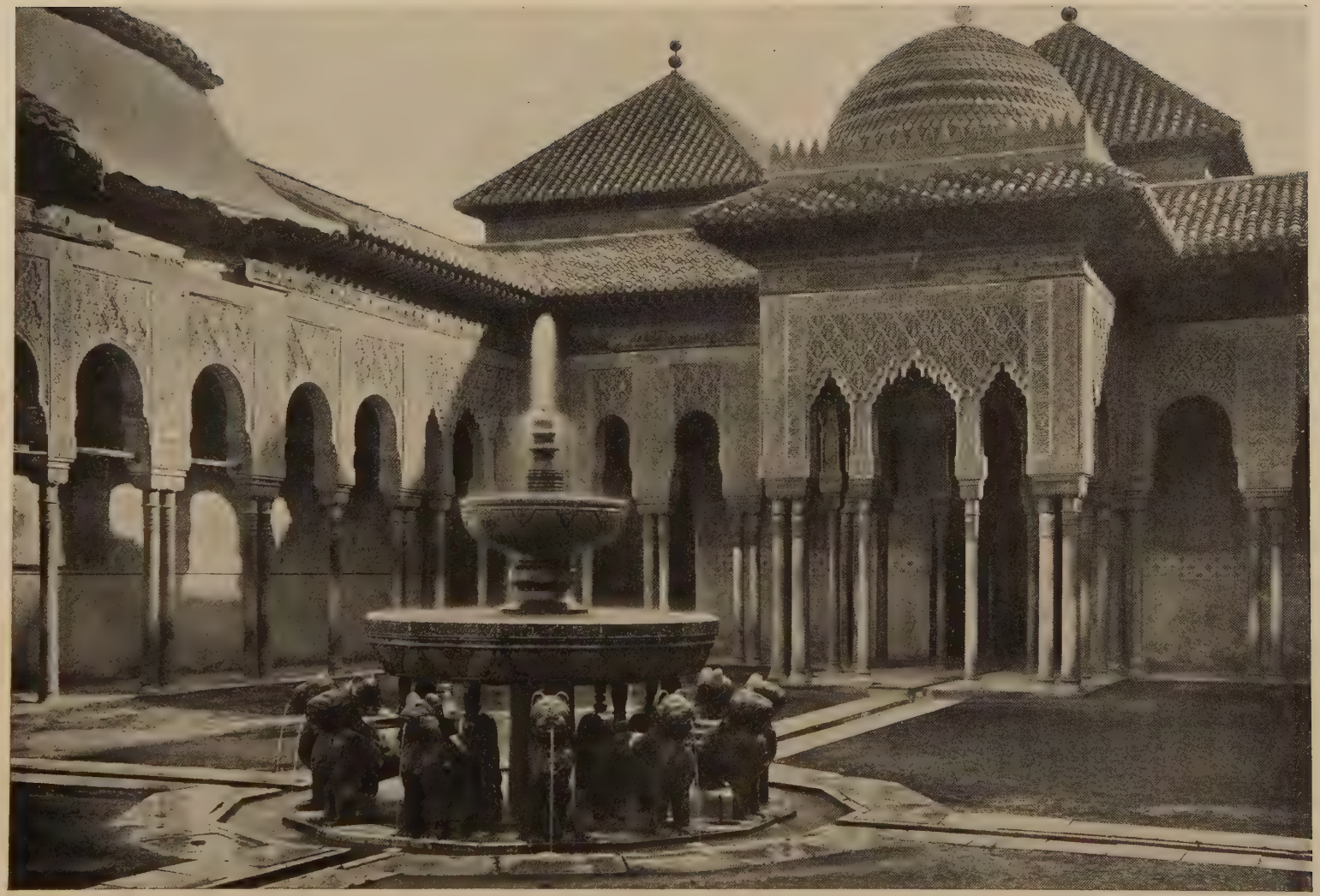
Inneres der Moschee von Cordoba



Kuppelraum vor dem dritten Mihrab der Moschee von Cordoba

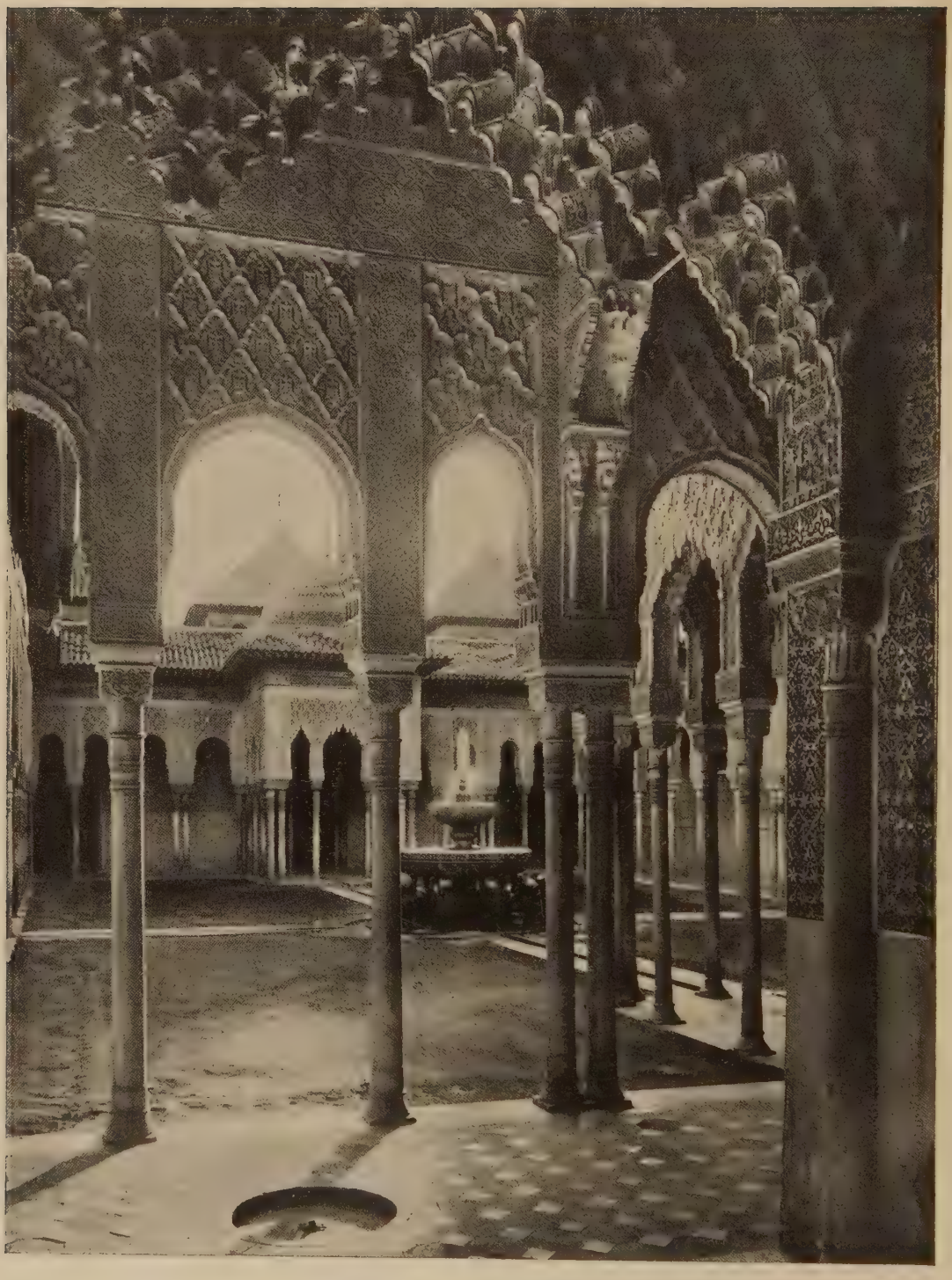
Giralda (Minaret der großen Moschee), Sevilla

Innenseite des Gerichtstores, Alhambra, Granada

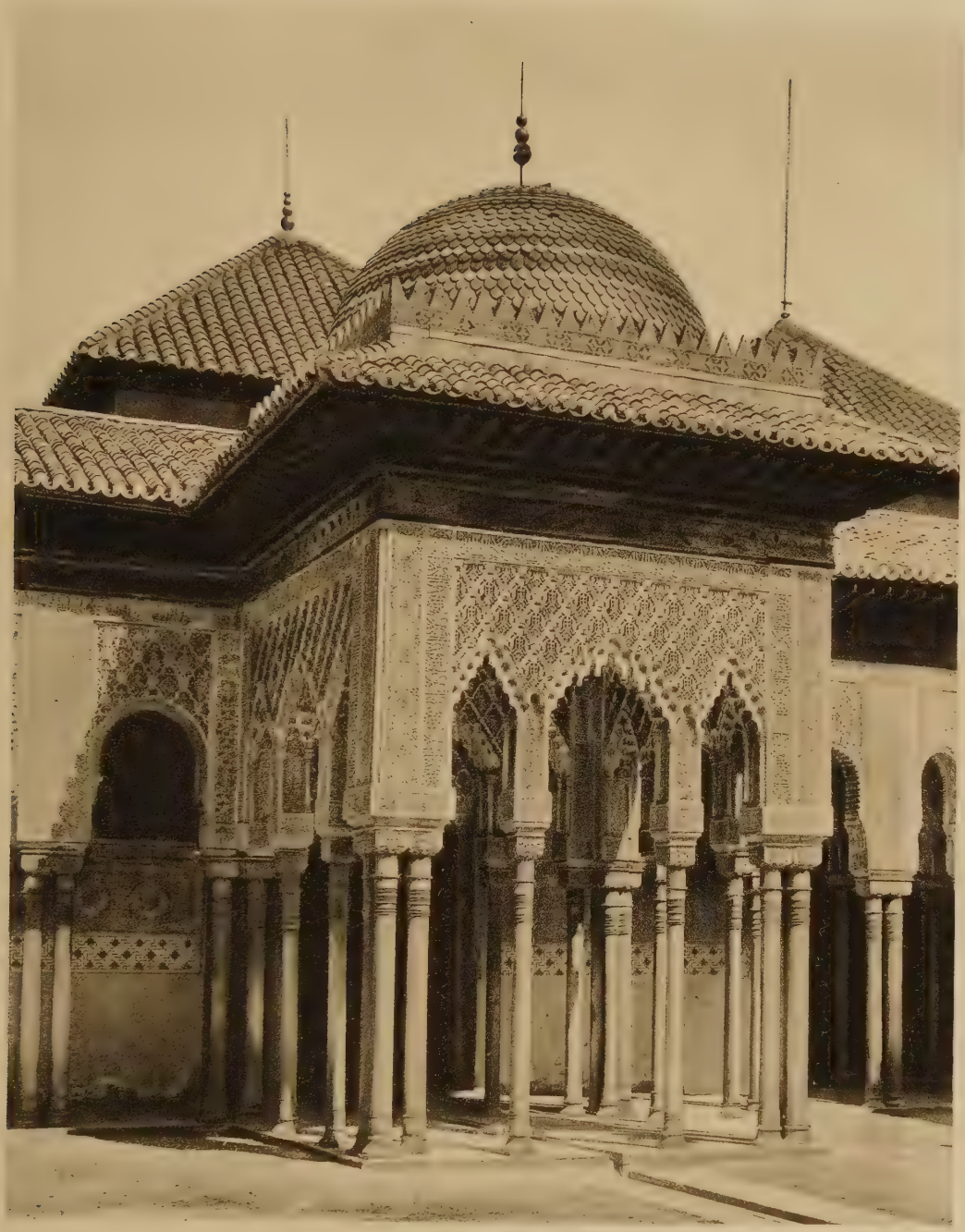


Löwenhof, Alhambra, Granada

Gerichtssaal und Löwenhof, Alhambra, Granada



Löwenhof, Alhambra, Granada



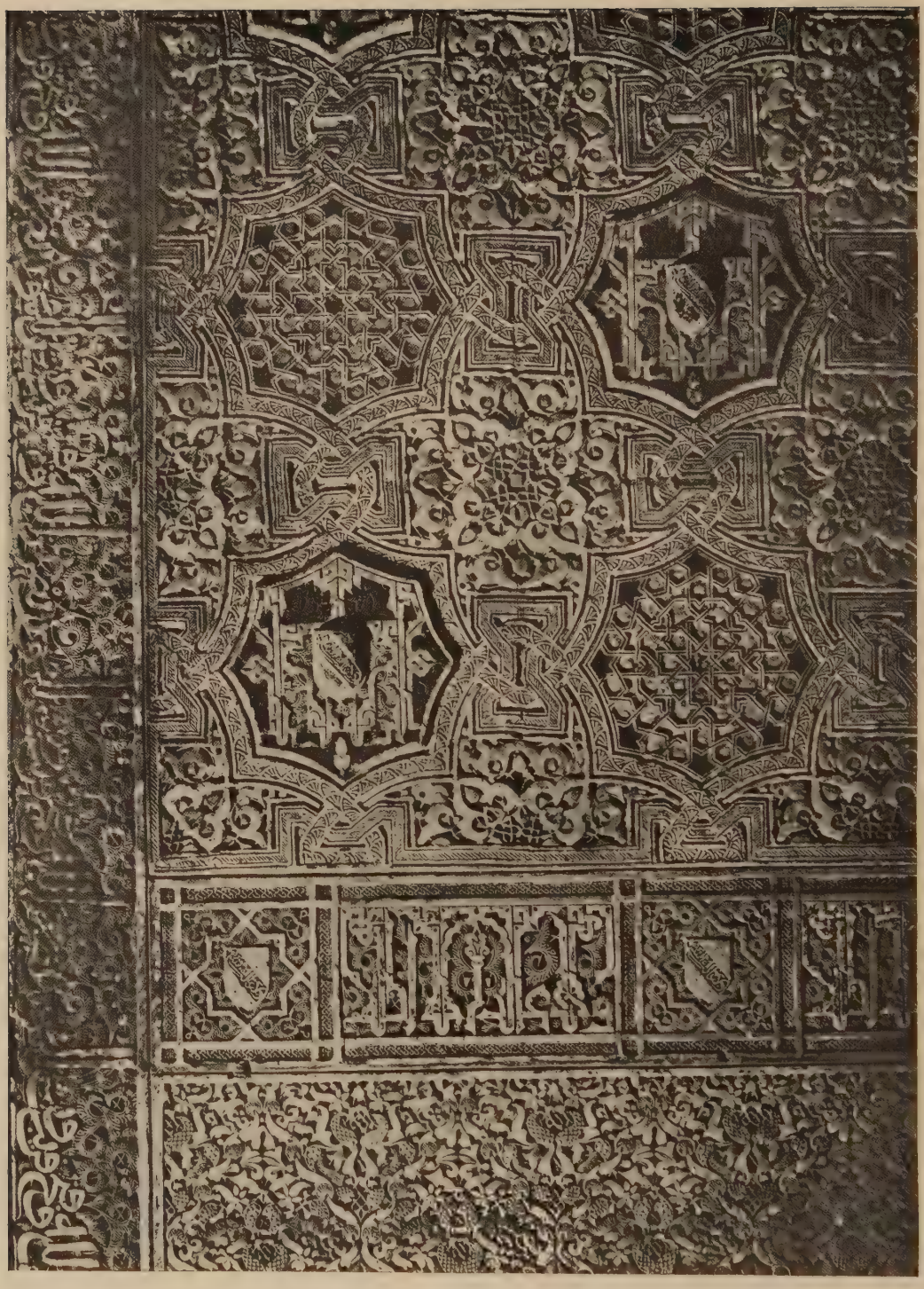
Pavillon im Löwenhof, Alhambra, Granada

Detail aus dem Gerichtssaal. Alhambra. Granada

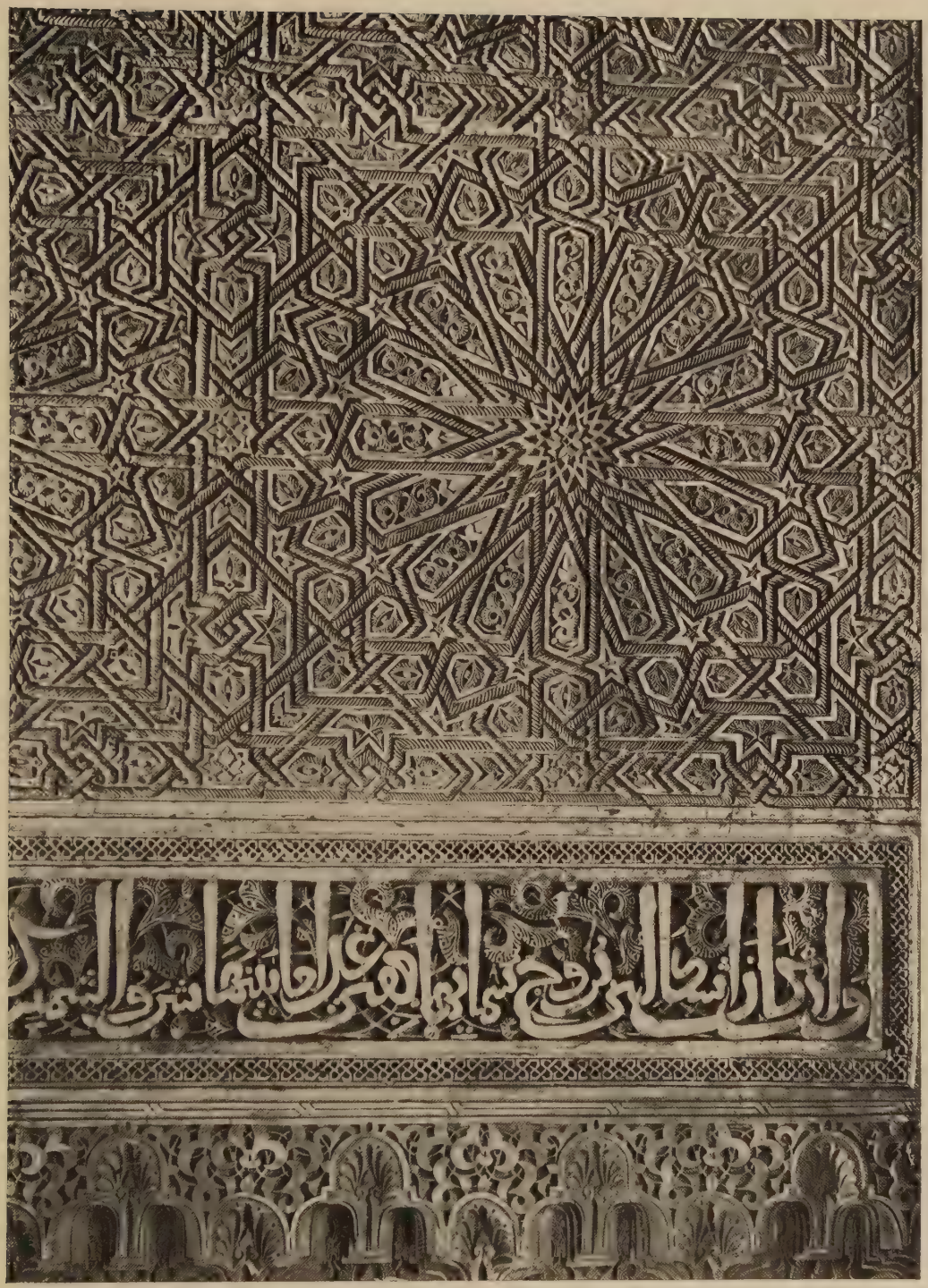
Detail aus dem Löwenhof, Alhambra, Granada

Kapitell im Löwenhof, Alhambra, Granada

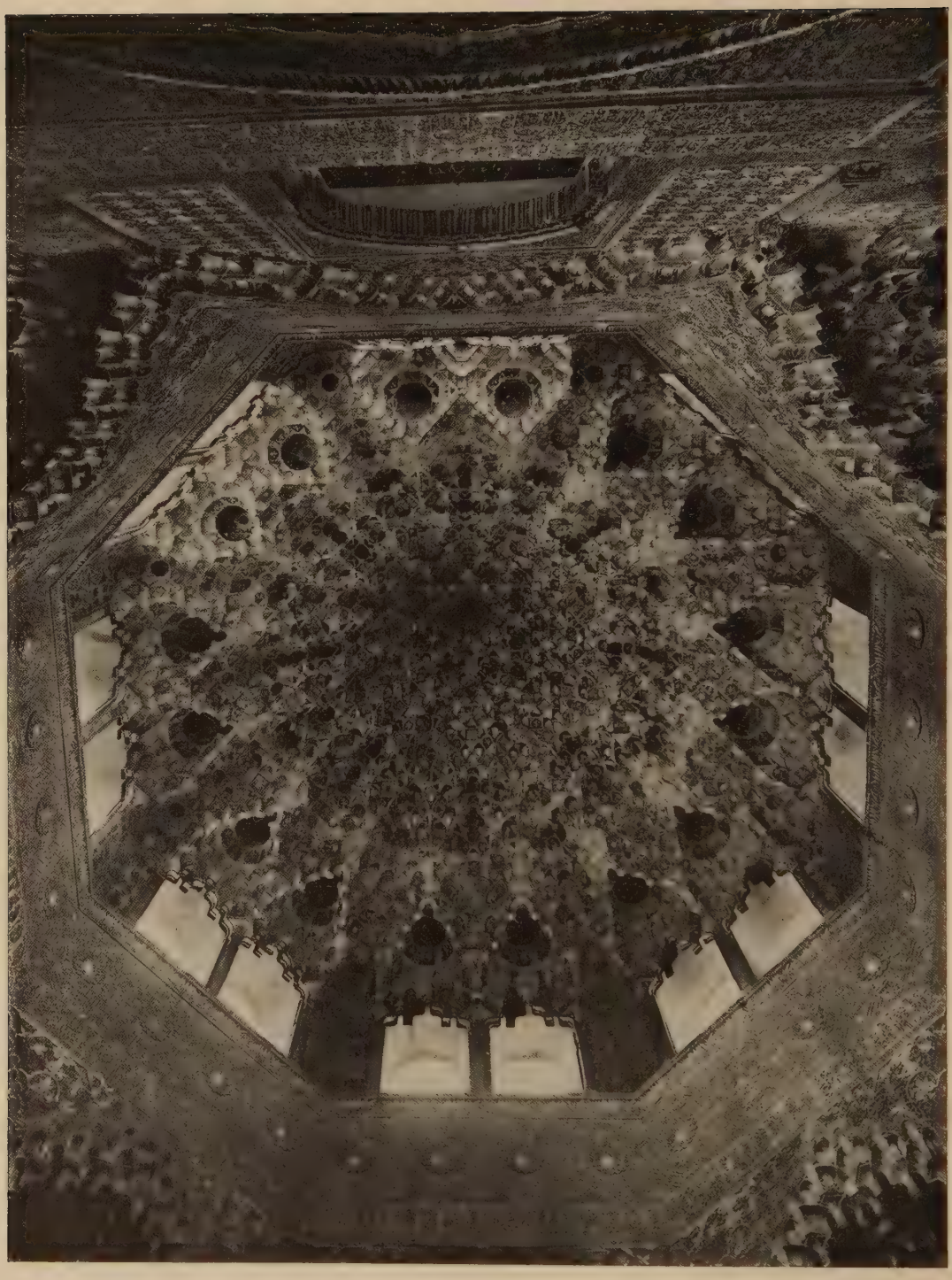
Detail aus dem Löwenhof, Alhambra, Granada



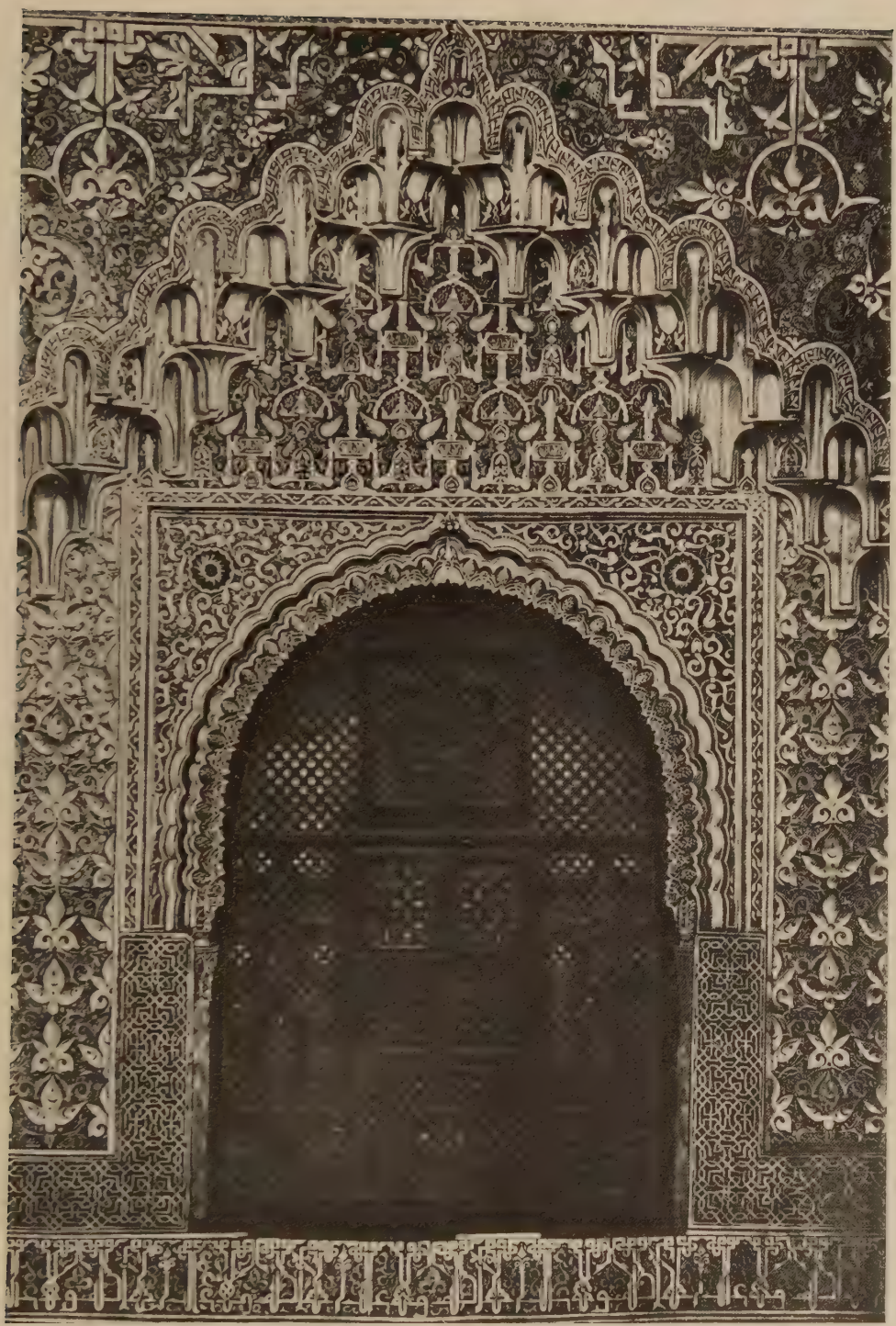
Stuckdekor mit Wappen von Granada, Alhambra, Granada



Stuckdekor, Alhambra, Granada



Stalaktitenkuppel im Schwesternsaal, Alhambra, Granada



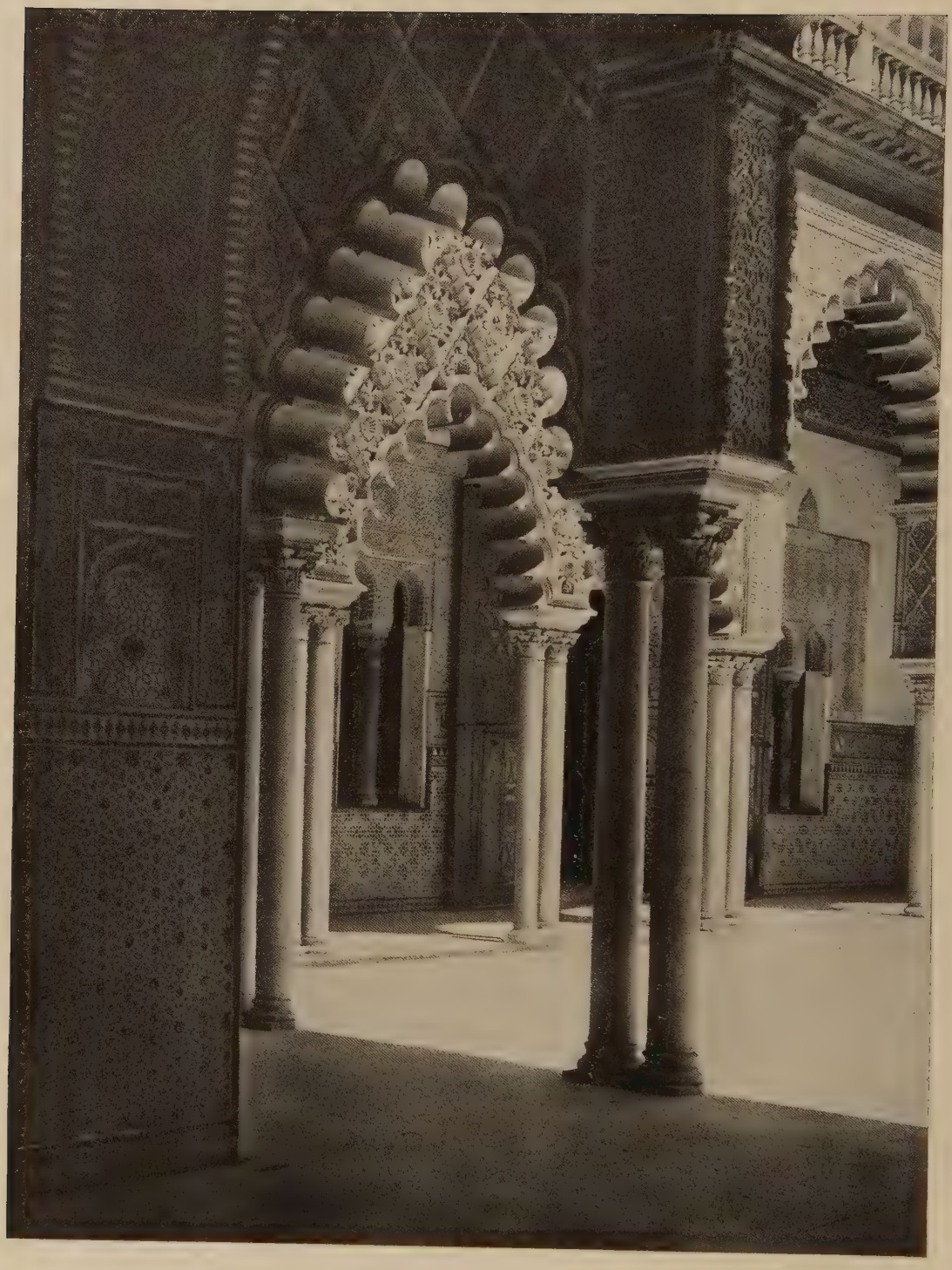
Fenster im Schwesternsaal, Alhambra, Granada

Torbogenschmuck, Alhambra, Granada

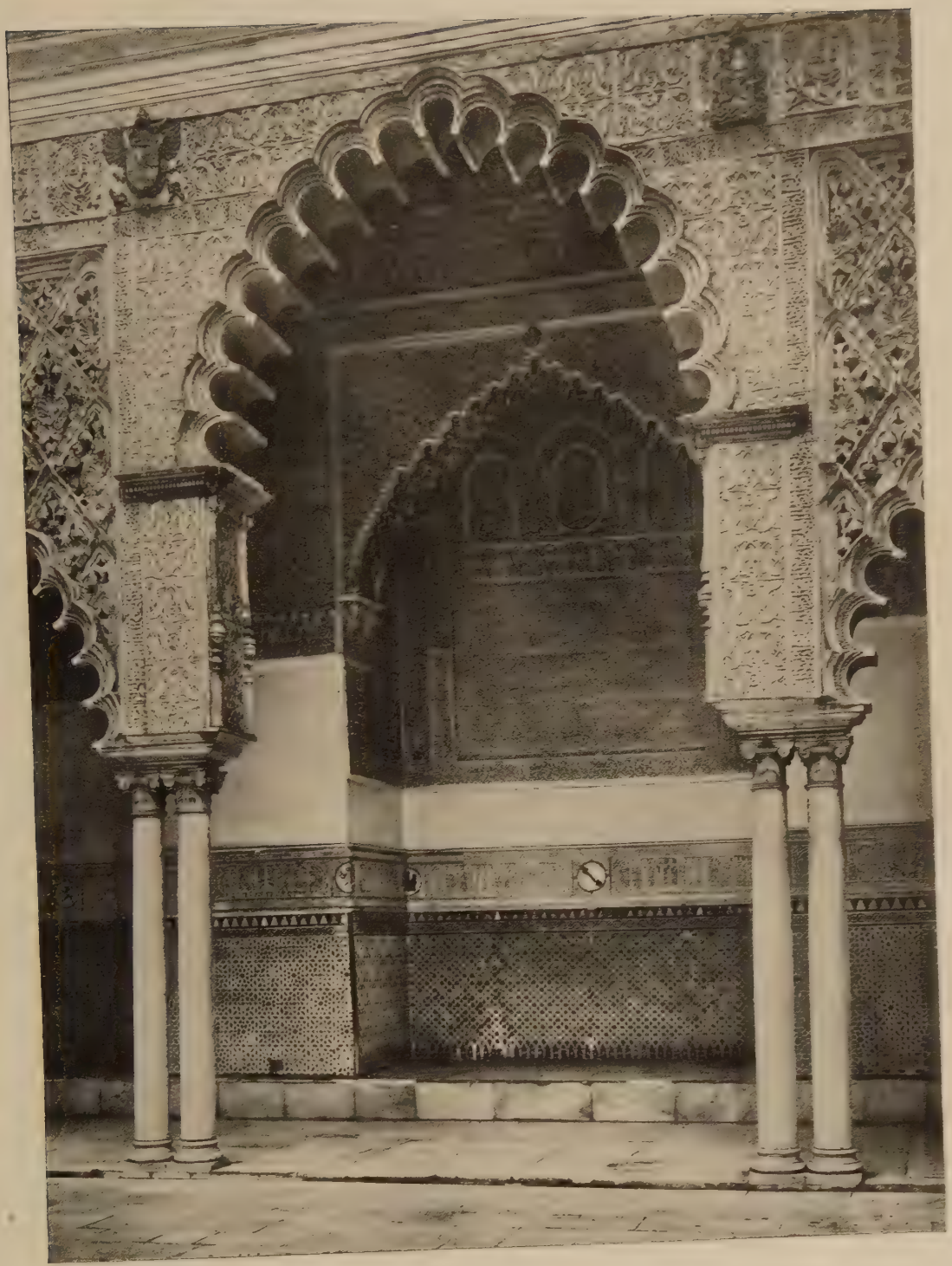
Myrtenhof mit Komarischturm, Alhambra, Granada

Generalife, Granada

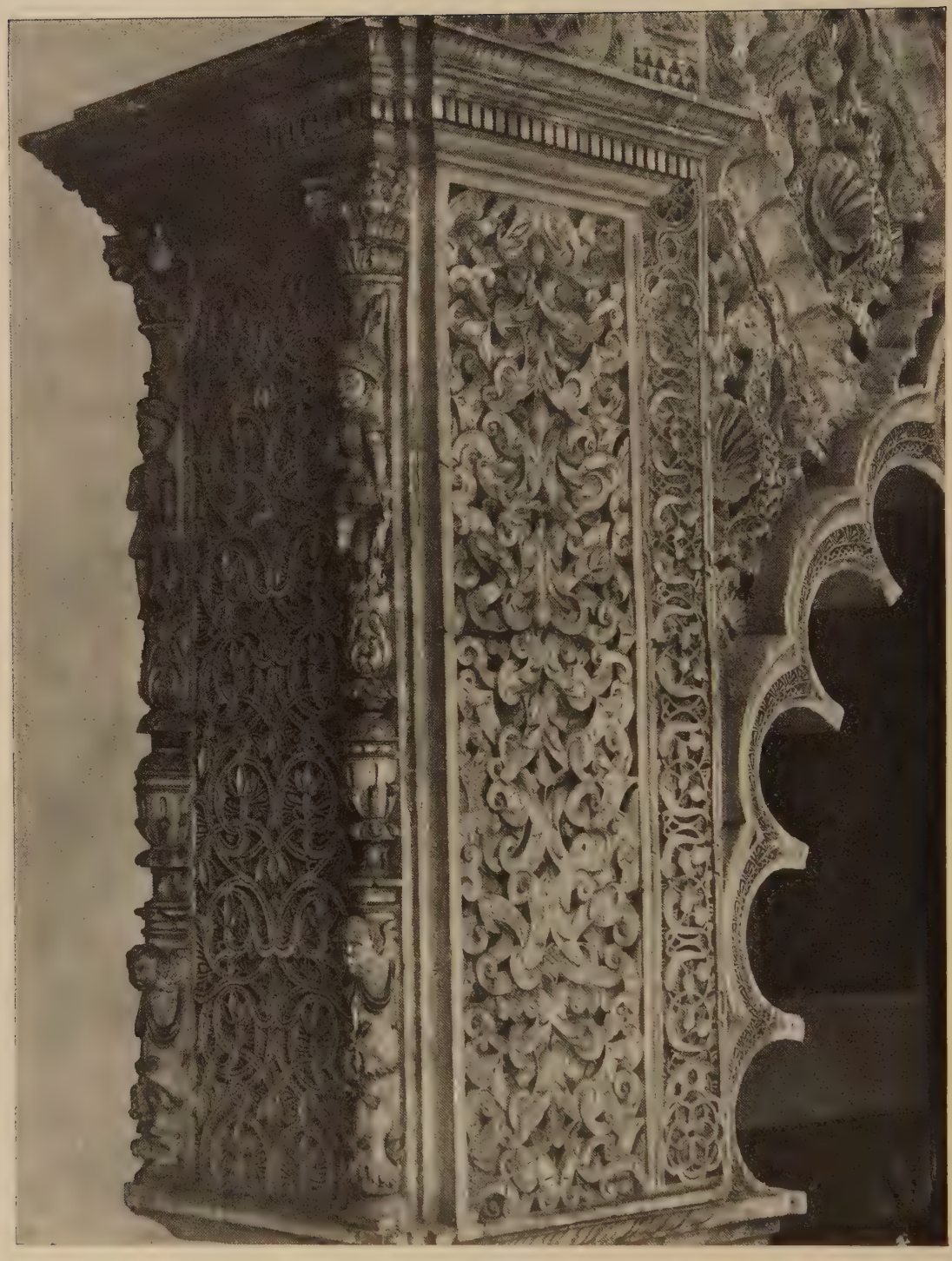
Gesandtensaal im Alcazar, Sevilla



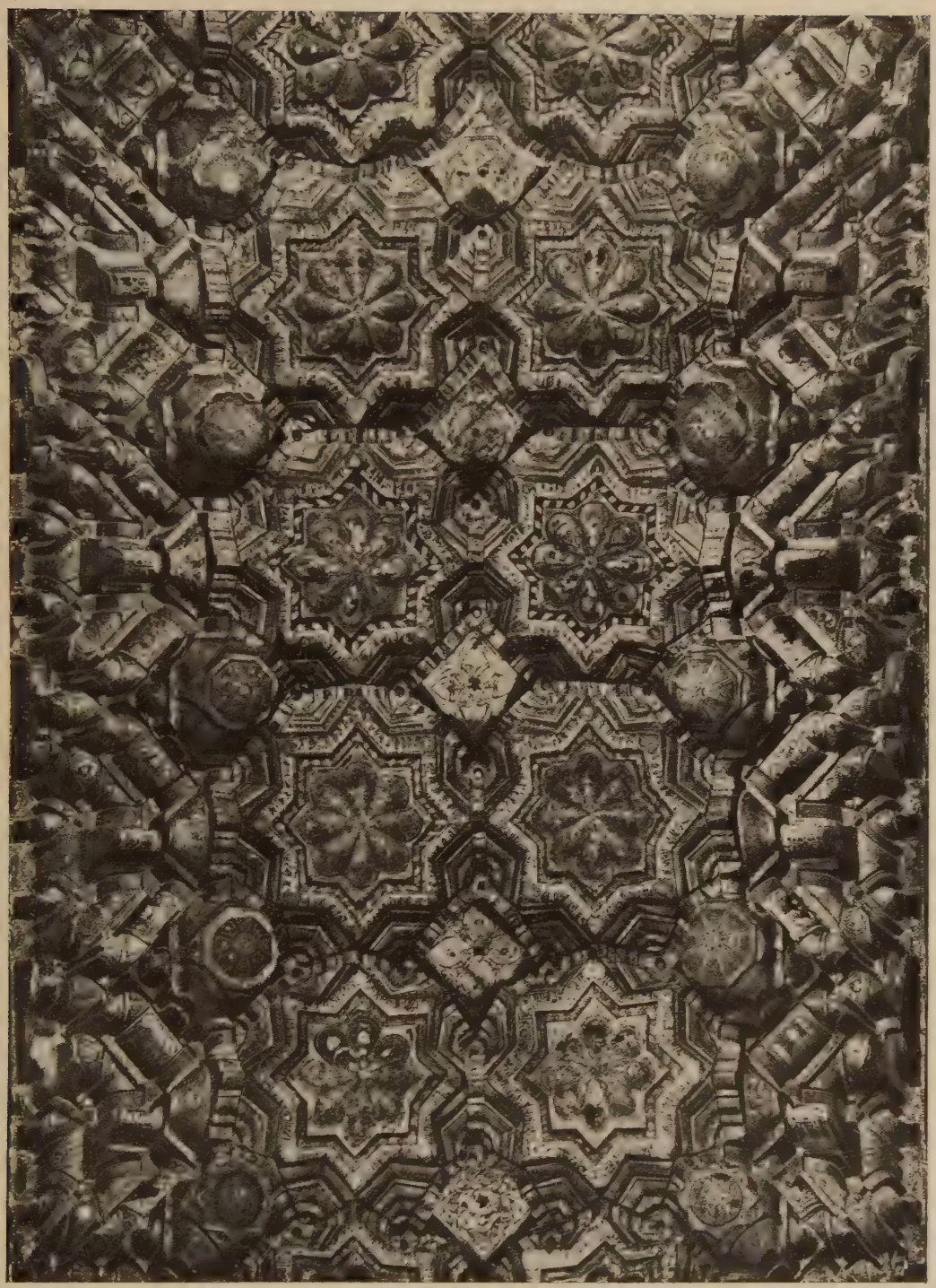
Mädchenhof, Alcazar, Sevilla



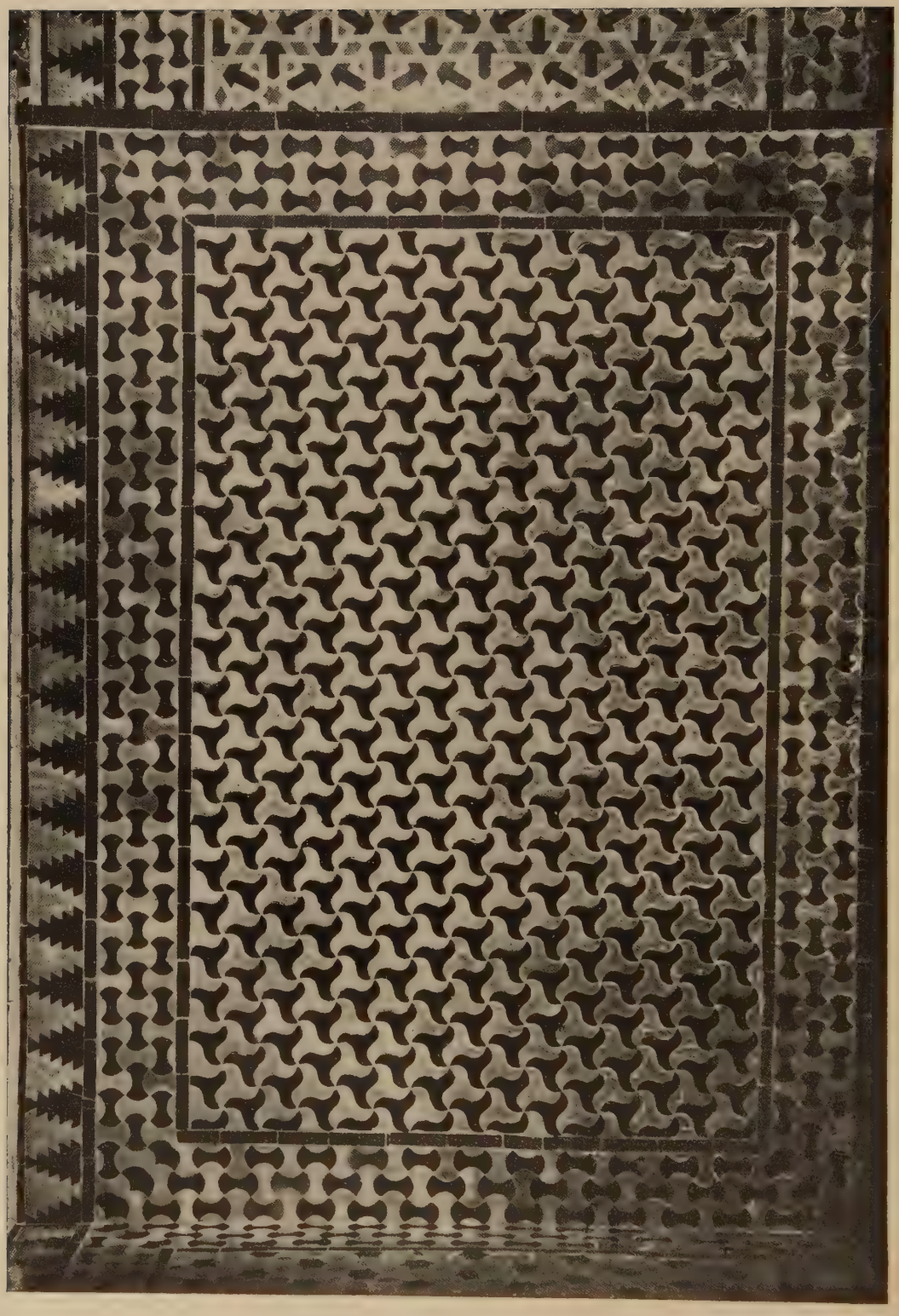
Arkaden im Mädchenhof, Alcazar, Sevilla



Schmuckdetail im Mädchenhof, Alcazar, Sevilla



Holzdecke in der Cappella Palatina, Palermo



Wanddekoration im Gesandtensaal, Alcazar, Sevilla

Außenseite des Tores Bab Mansur el-Aldsch in Meknes

DIE BAUKUNST DER SELDSCHUKEN UND MITTELTÜRKISCHER DYNASTIEN IN KLEINASIEN UND ARMENIEN

11.—14. JAHRHUNDERT

Armenien . . . . . S. 221
Kleinasien . . . . . S. 222—232, 234
Azerbaidschan . . . . . S. 233
Mesopotamien . . . . . S. 235—236

Moschee in Ani, Armenien

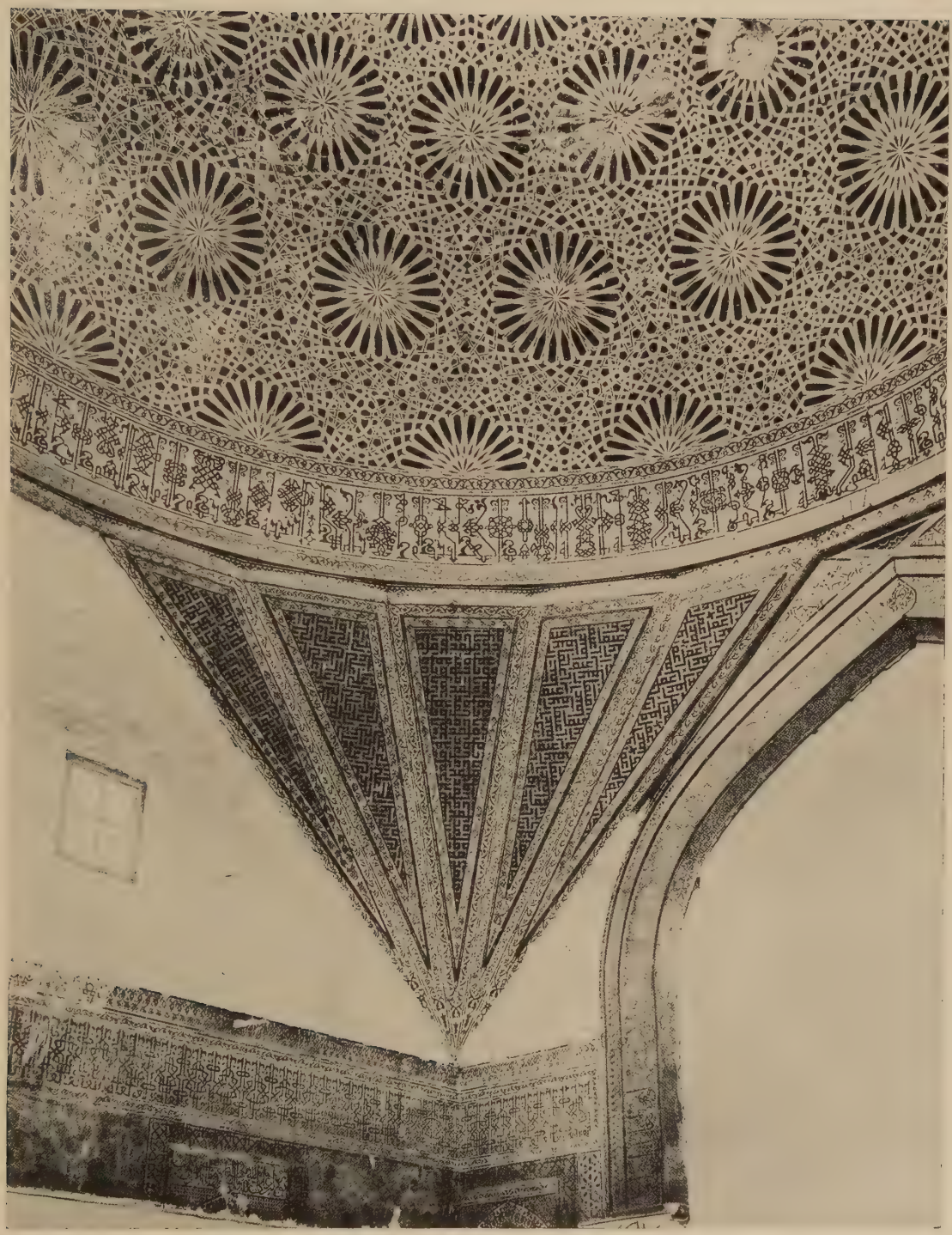
Moschee Ala-eddin und Schloßturm, Zitadelle, Konia

Inneres der Moschee Ala-eddin, Zitadelle, Konia

Rasthaus Sultan Han bei Konia

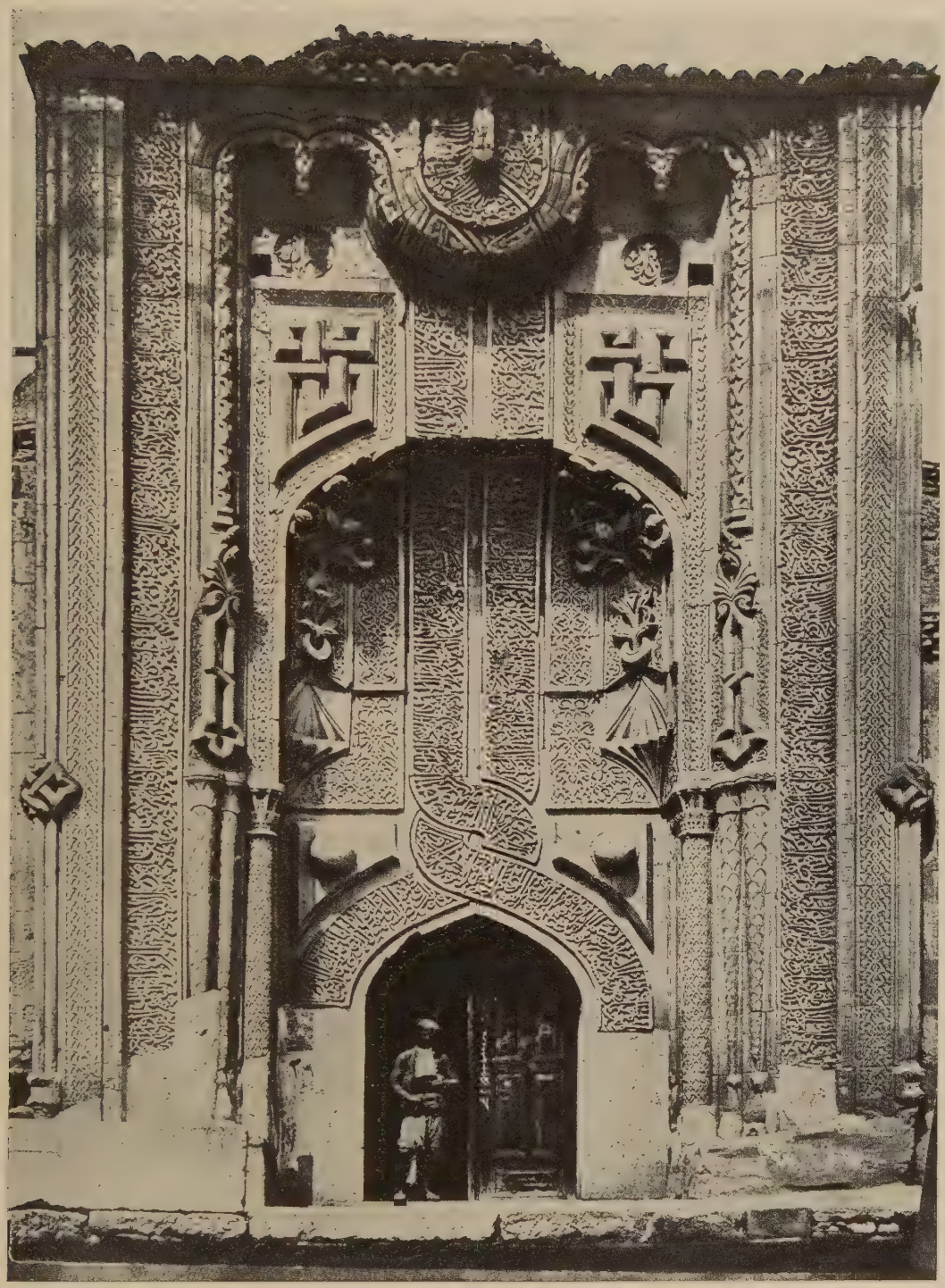
Iwan der Sirtscheli-Medrese, Konia

Kara-Tai-Medrese, Konia

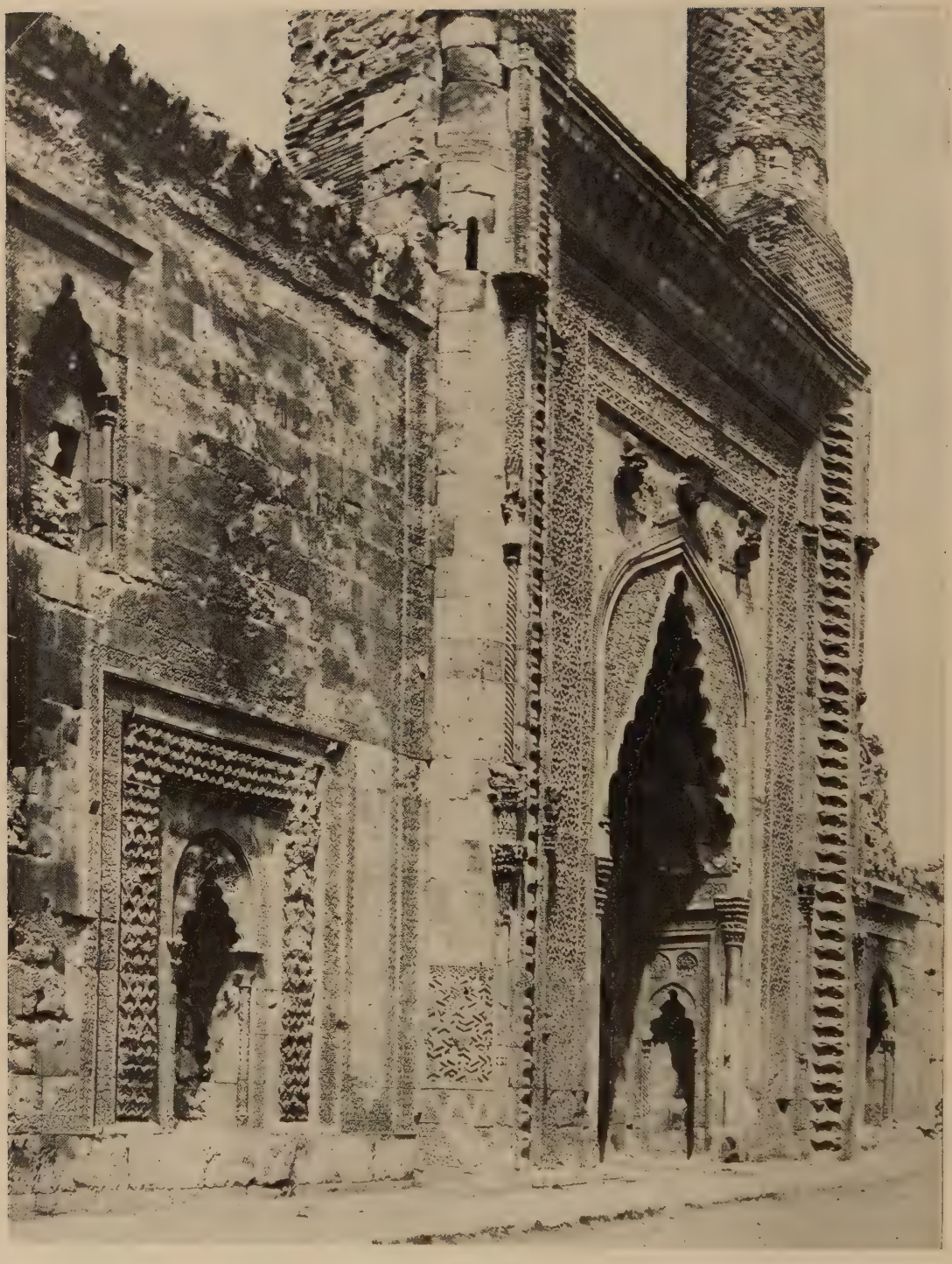


Kuppellösung der Kara-Tai-Medrese, Konia

Indsche Minare, Konia



Torbau des Indsche Minare, Konia



Tschifte Minare, Siwas

Portal der Moschee in Diwrigi, Kleinasien

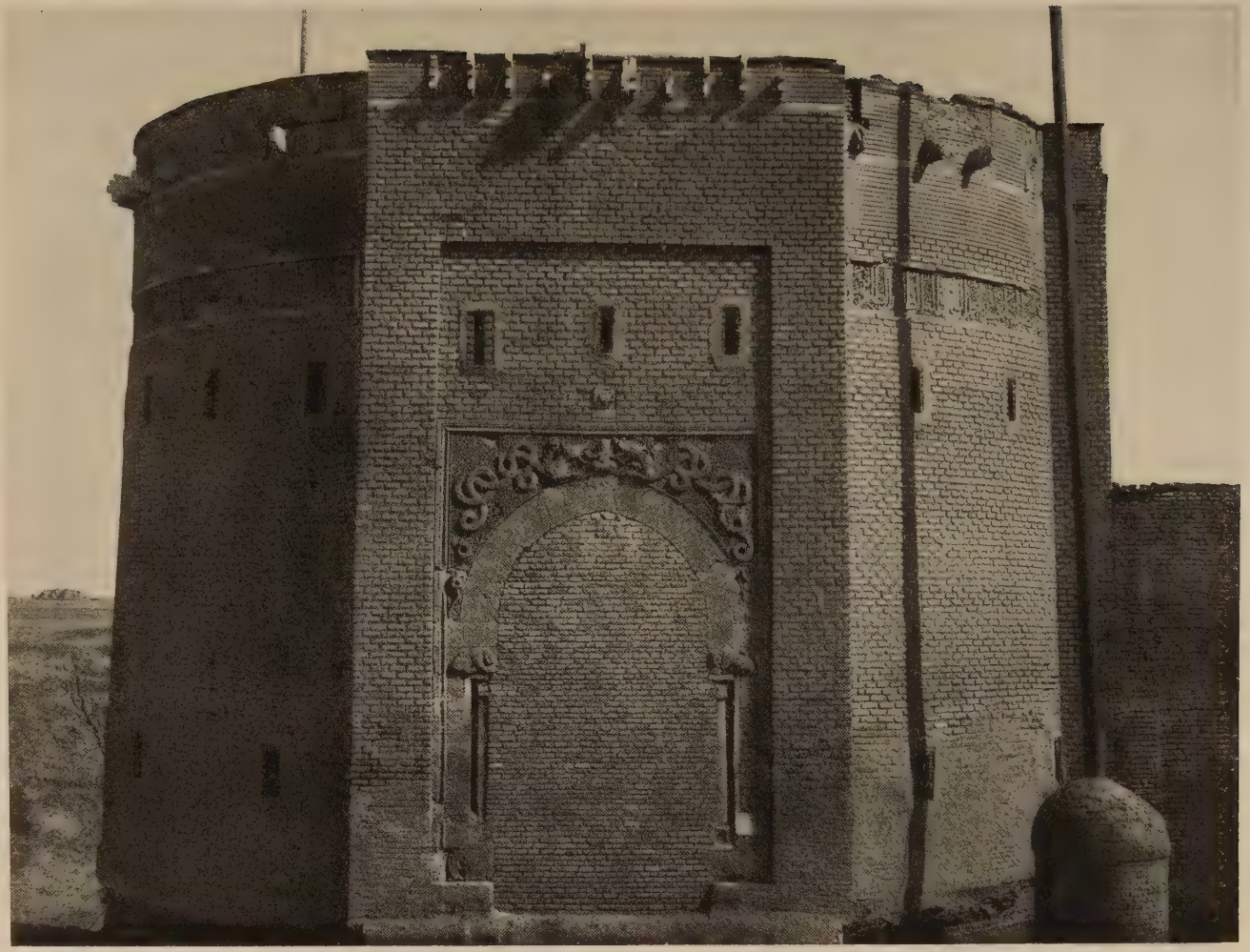
Seitenfassade der Moschee Sultan Isa I. in Ajasoluk bei Ephesus

Moschee Sultan Isa I. in Ajasoluk bei Ephesus

Dar ül-Hyffas, Konia

Portal der Moschee im Khanpalaste zu Baku, Azerbaidschan

Genienreliefs vom Bazartor in Konia. Konia, Museum



Talismantor, Bagdad

Stuckaufsatz aus Diarbekr. Konstantinopel, Museum

Steinaufsatz aus Nasibin. Konstantinopel, Museum

DIE BAUKUNST DER OSMANEN IN KLEINASIEN UND IN DER EUROPÄISCHEN TÜRKEI

1300—1923

Kleinasien . . . . . S. 239—244
Konstantinopel und Balkan . S. 245—272

Grüne Moschee, Isnik (Nicäa)

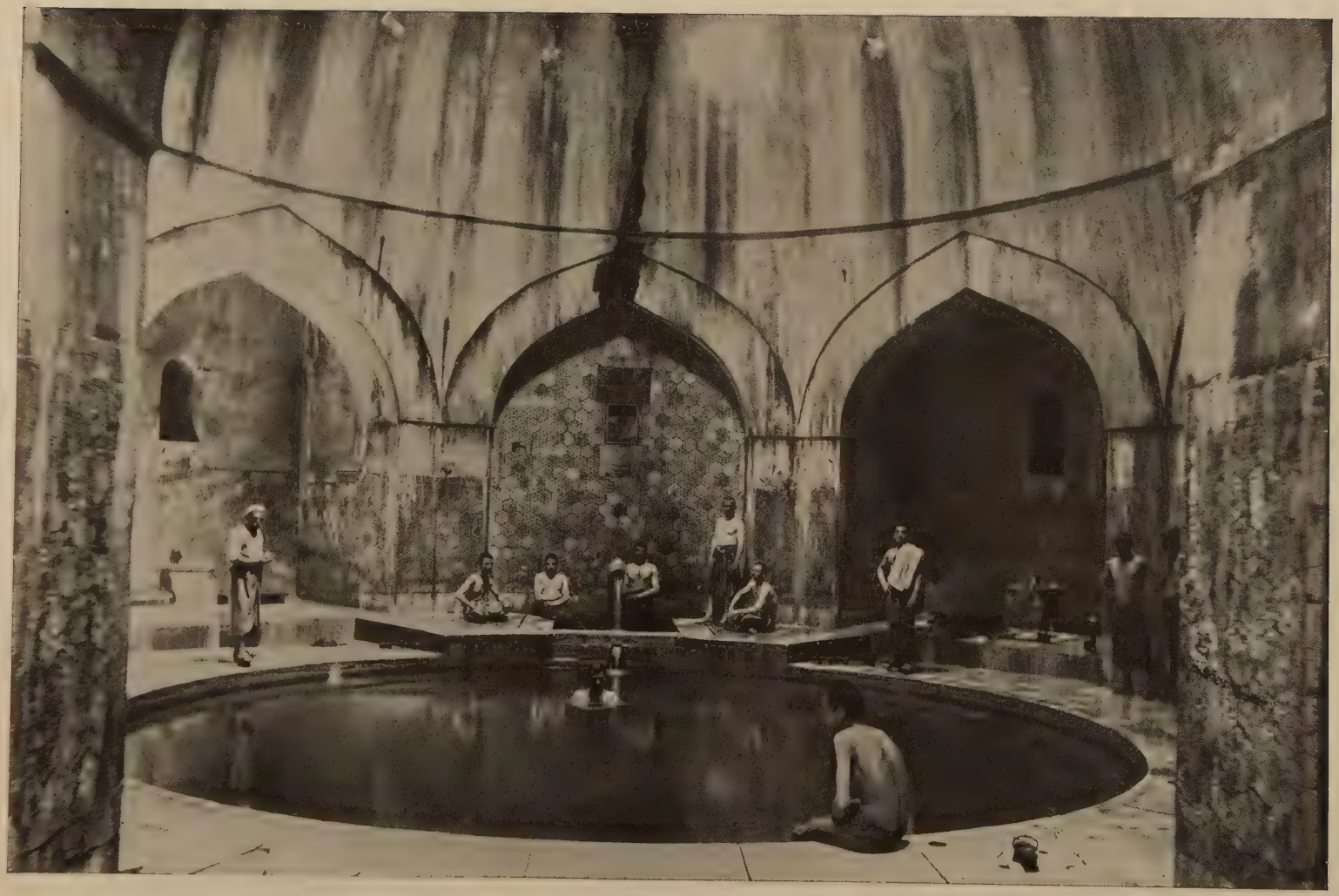
Moschee Mahmud Tschelebi, Isnik (Nicäa)

Ulu-Moschee, Brussa

Inneres der Ulu-Moschee, Brussa

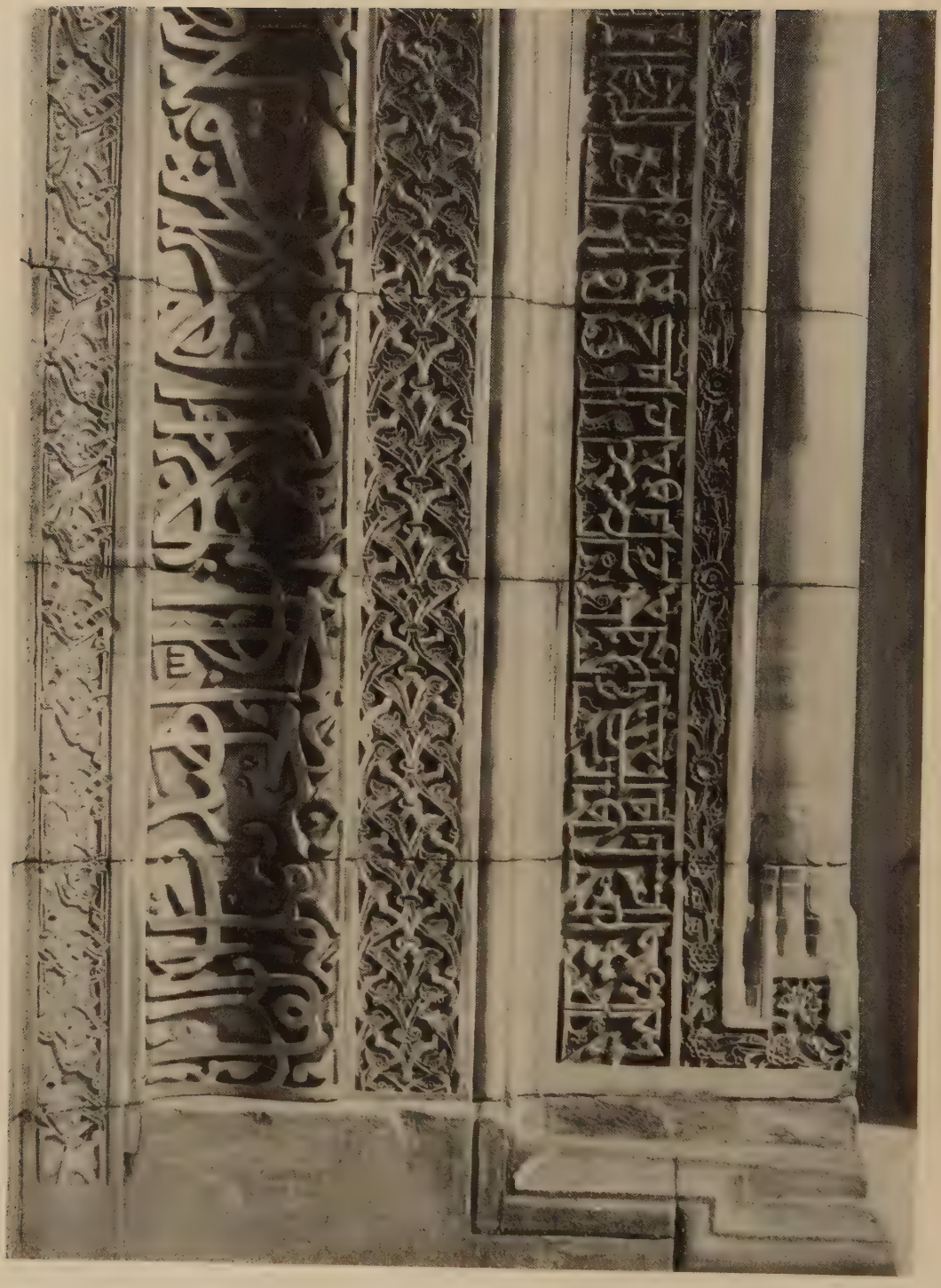
Das Bad Jeni Kaplidscha bei Brussa

Moschee Sultan Bajesid, Amasia



Baderaum im Jeni Kaplidscha, Brussa

Grab des Tschelebi Mohammed Khan, Brussa



Portalschmuck der Grünen Moschee, Brussa

Vorhof der Moschee Sultan Mohammed II., Konstantinopel

Rückseite des Tschinili-Kiöschk, Konstantinopel

Fassade des Tschinili-Kiöschk, Konstantinopel

Hof der Moschee Sultan Bajesid, Konstantinopel (erbaut von Haireddin)

Moschee Schahsade, Konstantinopel (erbaut von Sinan)

Moschee Suleiman d. Gr., Konstantinopel (erbaut von Sinan)

Inneres der Türbe (Mausoleum) Sultan Suleiman I., Konstantinopel

Inneres der Moschee Sultan Suleiman I., Konstantinopel

Tafel X

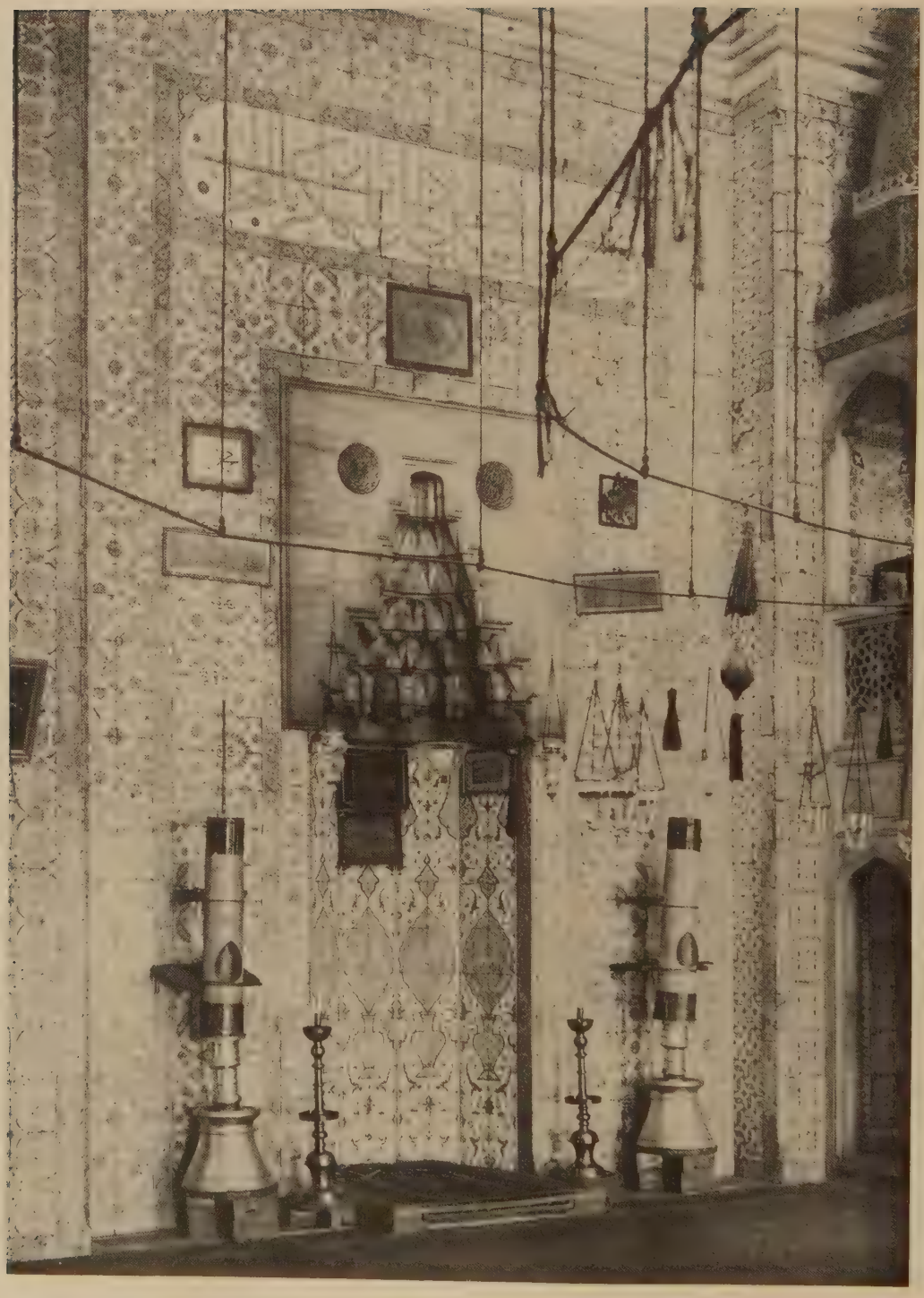
Außenfassade der Moschee Sultan Suleiman I., Konstantinopel

Türbe Sultan Suleiman I., Konstantinopel

Türbe des Schahsade Mohammed, Konstantinopel

Moschee Mihrima, Konstantinopel (erbaut von Sinan)

Moschee Jeni Walide, Konstantinopel



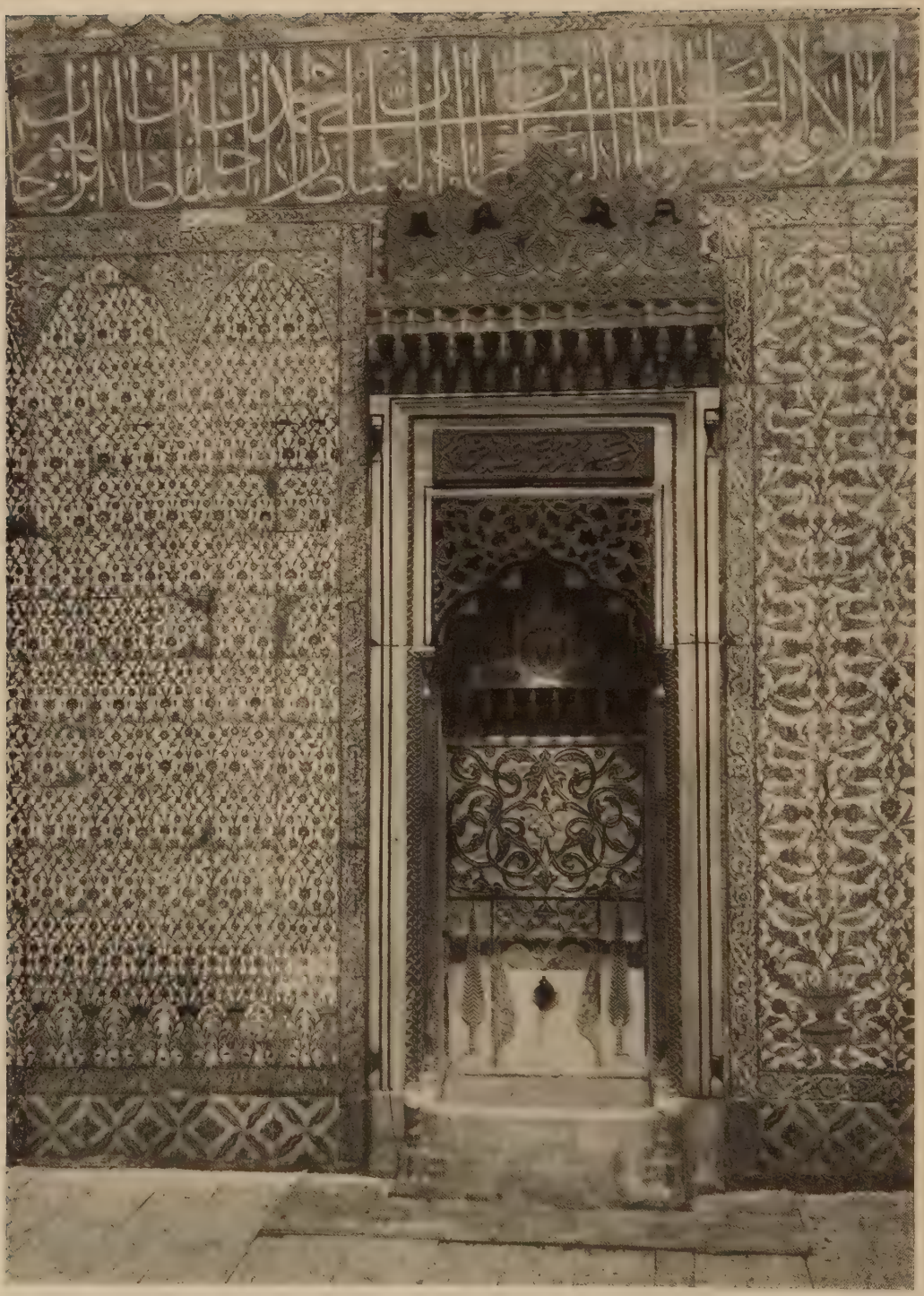
Mihrab der Rustem-Pascha-Moschee, Konstantinopel

Inneres der Moschee Sultan Ahmed I., Konstantinopel

Moschee Sultan Achmed I., Konstantinopel (erbaut von Mehmed Agha)

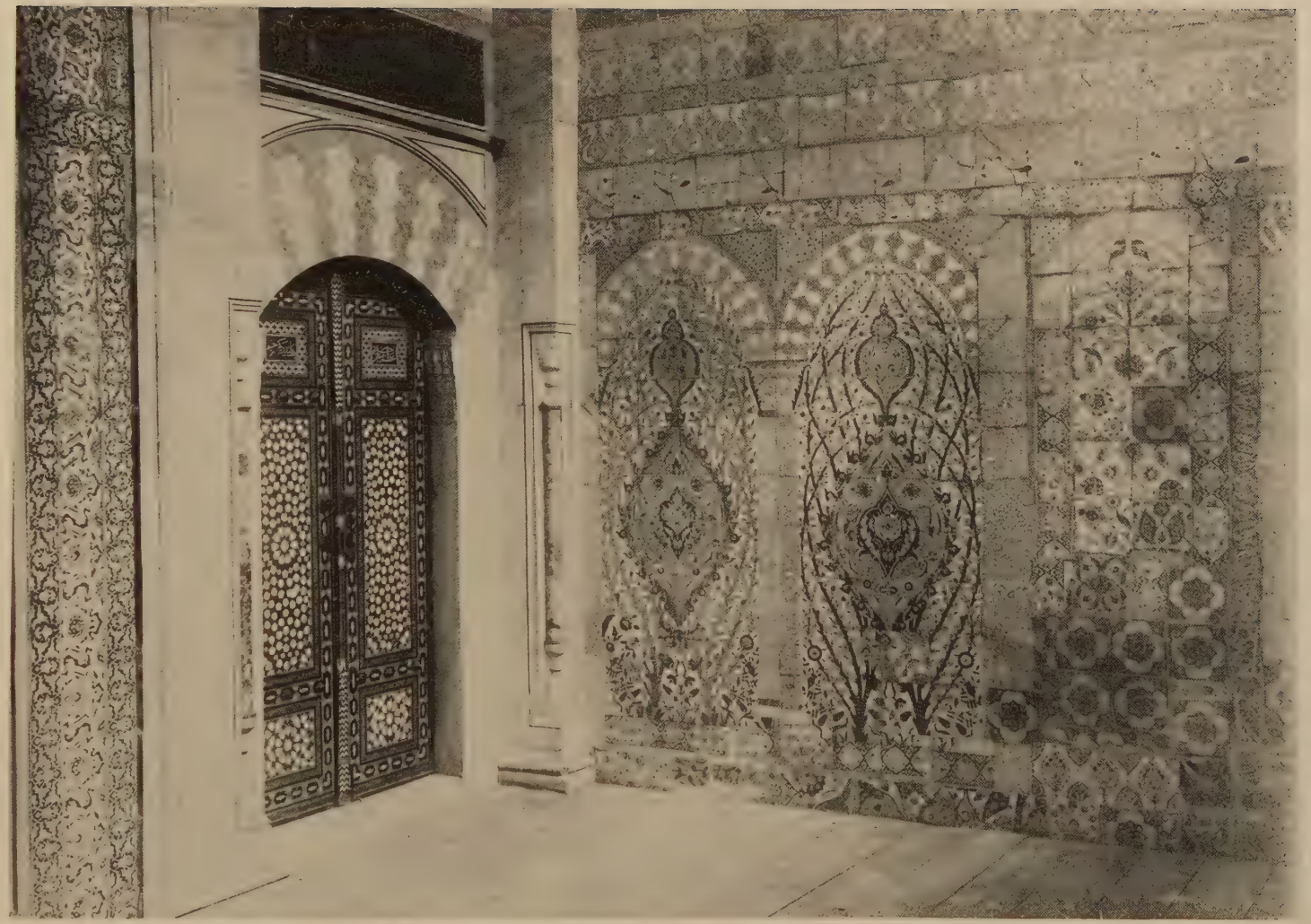
Moschee Selim II., Adrianopel (erbaut von Sinan)

Bagdad-Kiöschk im Top-kapu-Serai, Konstantinopel



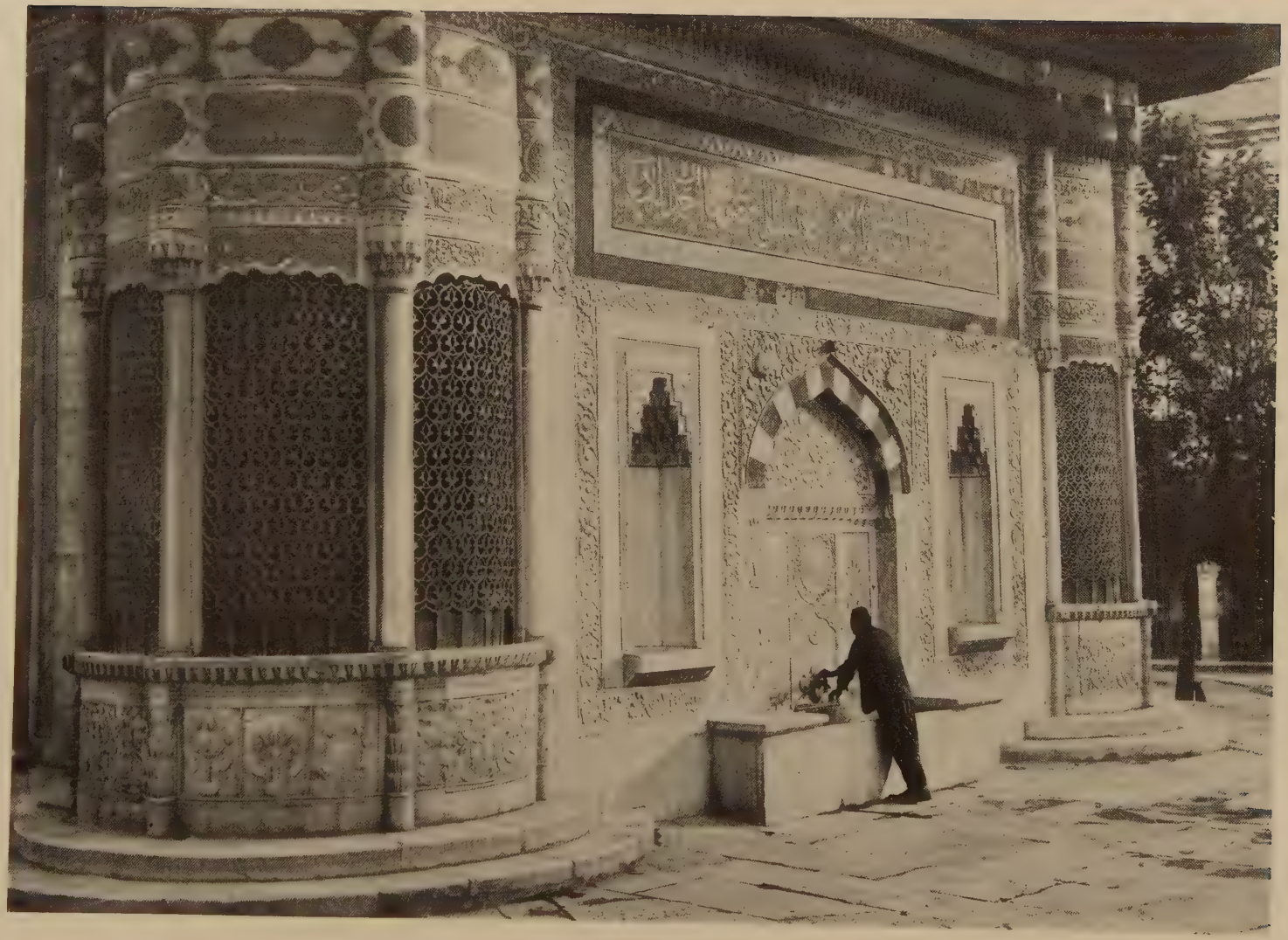
Fliesenwand und Brunnen im Top-kapu-Serai, Konstantinopel

Inneres des Bagdad-Kiöschk im Top-kapu-Serai, Konstantinopel



Fliesenverkleidung im Top-kapu-Serai, Konstantinopel

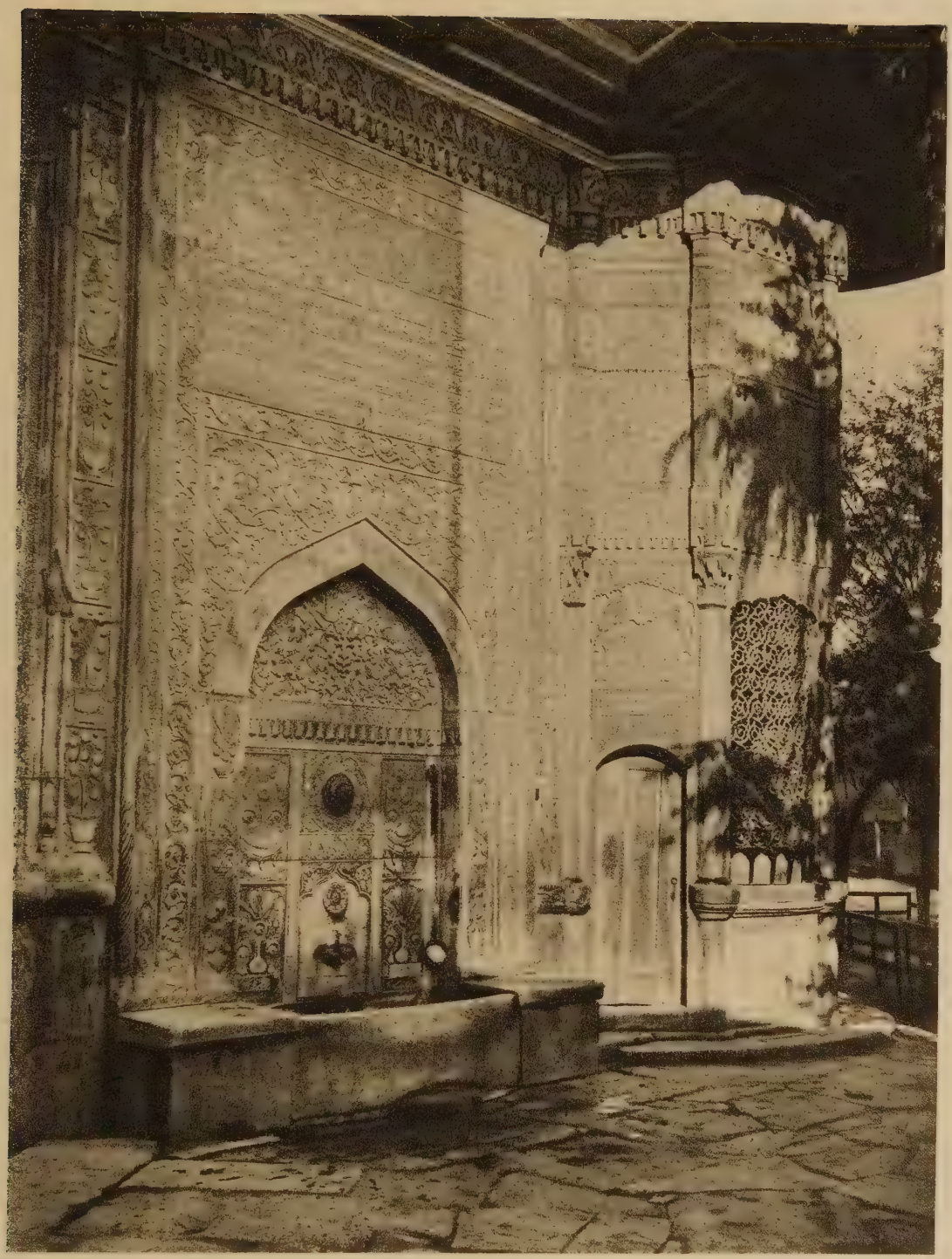
Bab-i-Humajun und Brunnen Achmed III., Konstantinopel



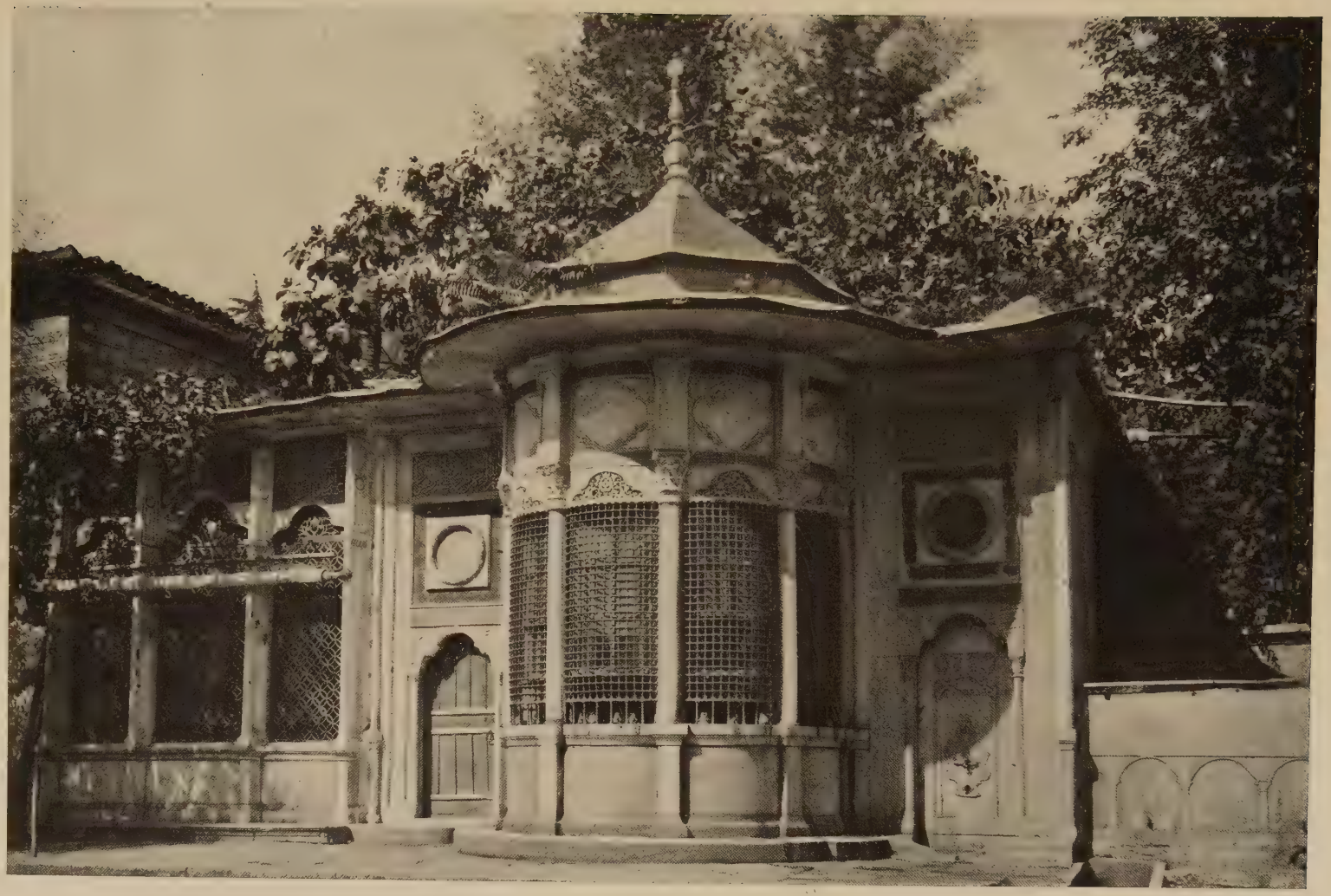
Brunnen Achmed III., Konstantinopel

Brunnen Achmed III. in Top Hane, Konstantinopel

Hassan-Pascha-Brunnen, Konstantinopel



Brunnen beim Azab-Kapu, Galata, Konstantinopel



Grab und Brunnen in Dolma Bagtsche, Konstantinopel

Türkisches Wohnhaus, Konstantinopel

Inneres eines türkischen Hauses, Bosporus

Blick auf die Moscheen Aja Sofia, Nur-i-Osmanije und Ahmedije, Konstantinopel (Stambul)

Türkische Grabsteine, Friedhof von Eijub bei Konstantinopel

Türkischer Friedhof in Skutari (Konstantinopel)

DIE BAUKUNST IN PERSIEN WESTTURKESTAN UND AFGHANISTAN

PERSIEN, WESTTURKESTAN, AFGHANISTAN

Ghaznewiden (962—1186)
Groß-Seldschuken (1037—1157)
Ilkhane (1256—1336)
Timuriden (1387—1502)
Safawiden (1502—1736)

Hof der großen Freitagsmoschee, Isfahan

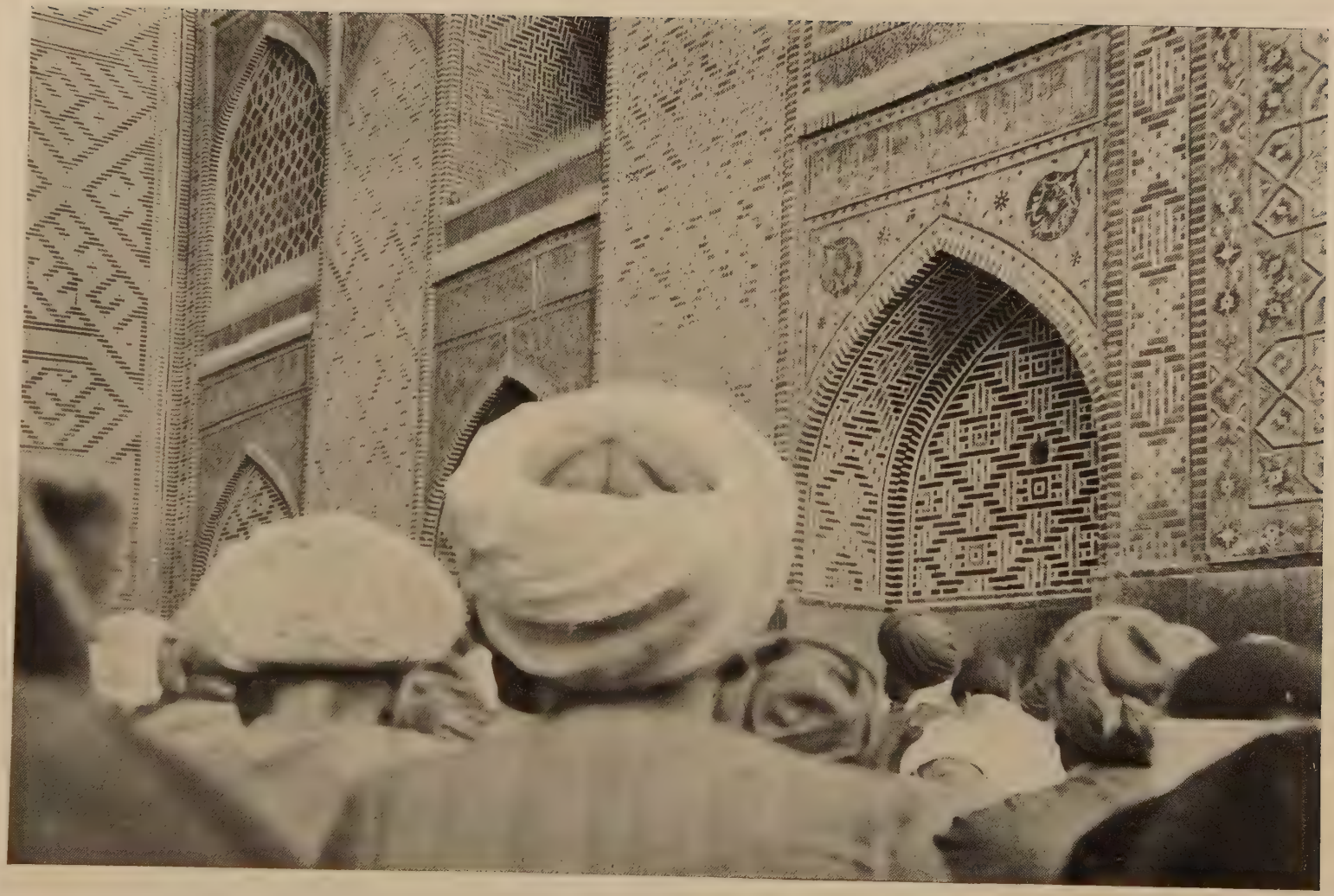
Turbet-i-Scheich Dscham, Ostpersien

Hof der Medrese in Chargird, Ostpersien

Fliesenmosaik der Blauen Moschee, Täbris

Eingangstor zur Freitagsmoschee in Kazwin

Freitagsmoschee in Kazwin

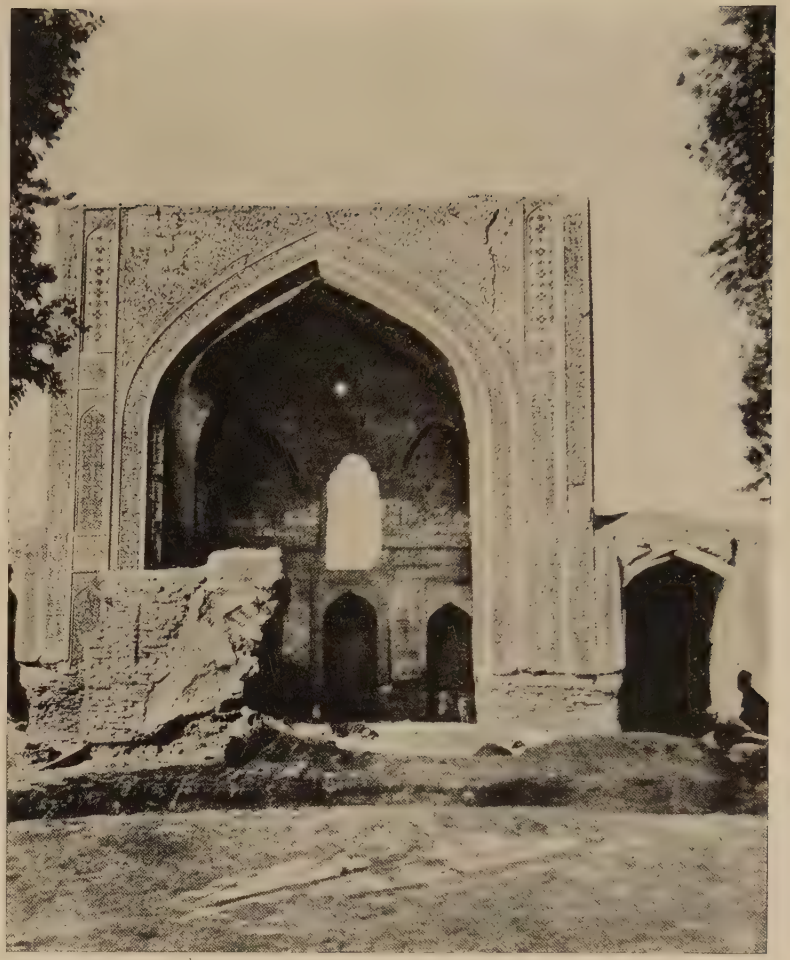


Ziegelfassade im Heiligtum des Imam Riza, Meschhed

Medrese Sultan Husejn in Isfahan

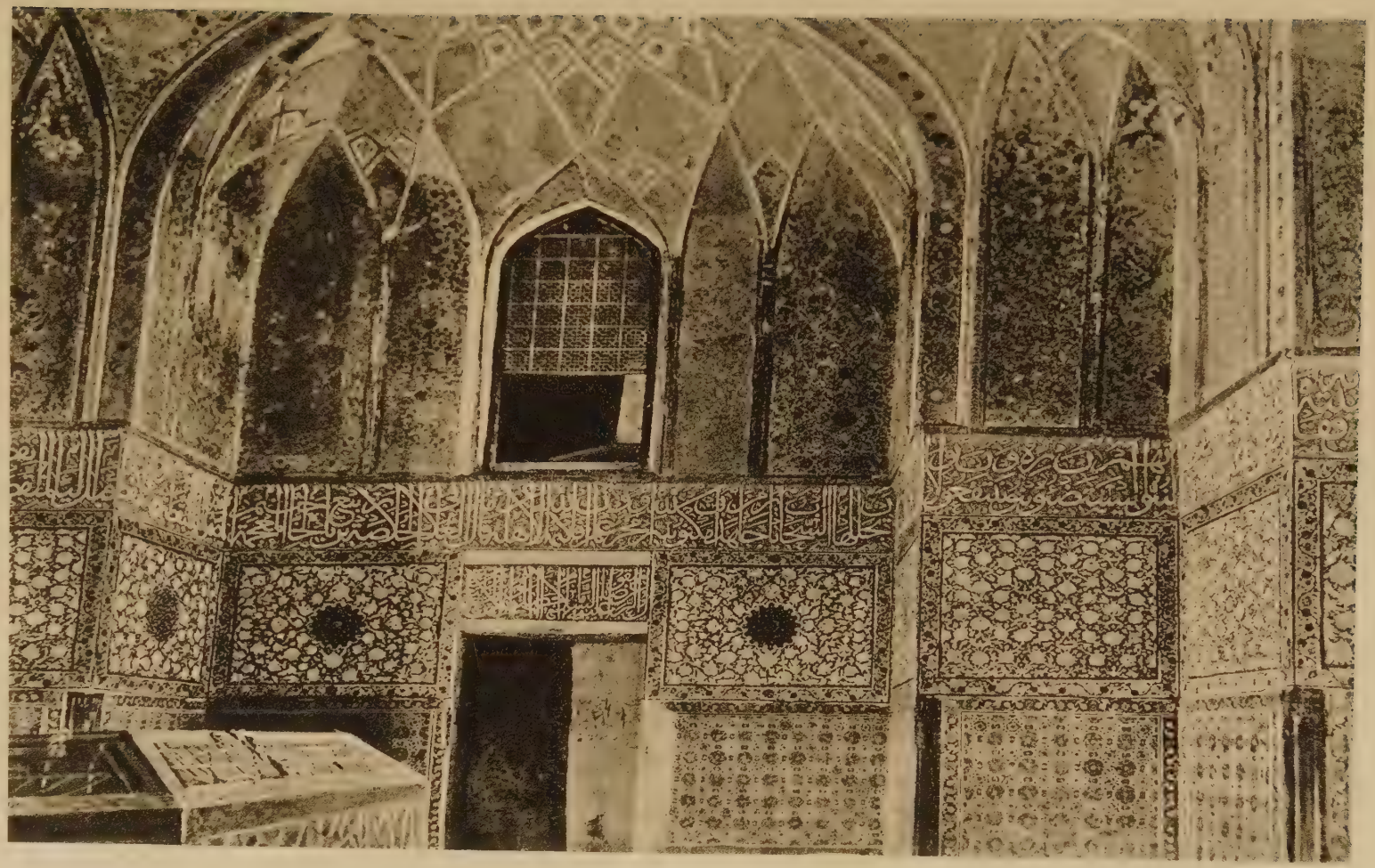
Medrese Ulugh Beg, Samarkand

Masdschid-i-Schah, Meschhed



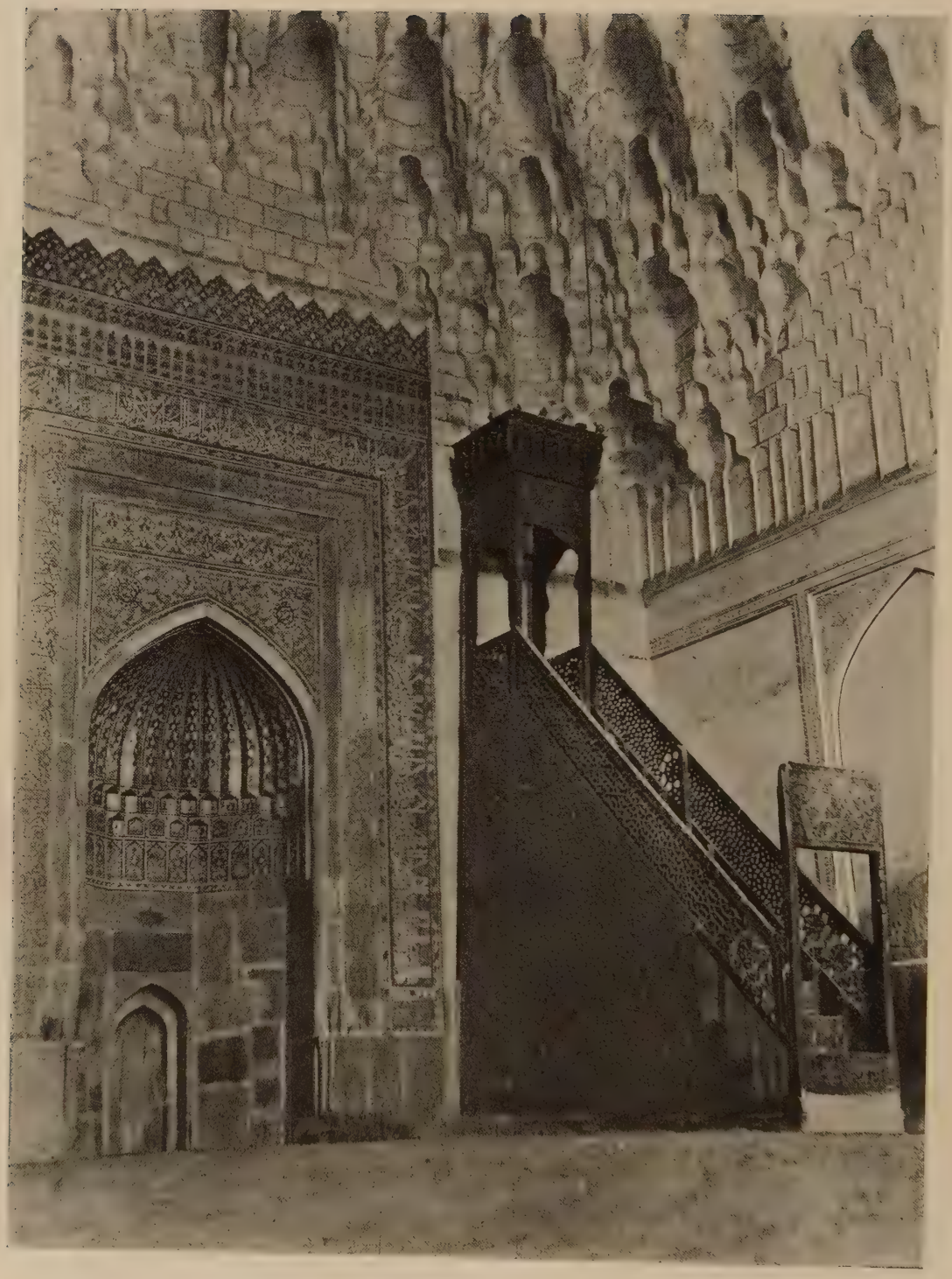
Musalla bei Meschhed

Fliesenmosaik am Kuppelgrab des Chodscha Rabi bei Meschhed, Ostpersien

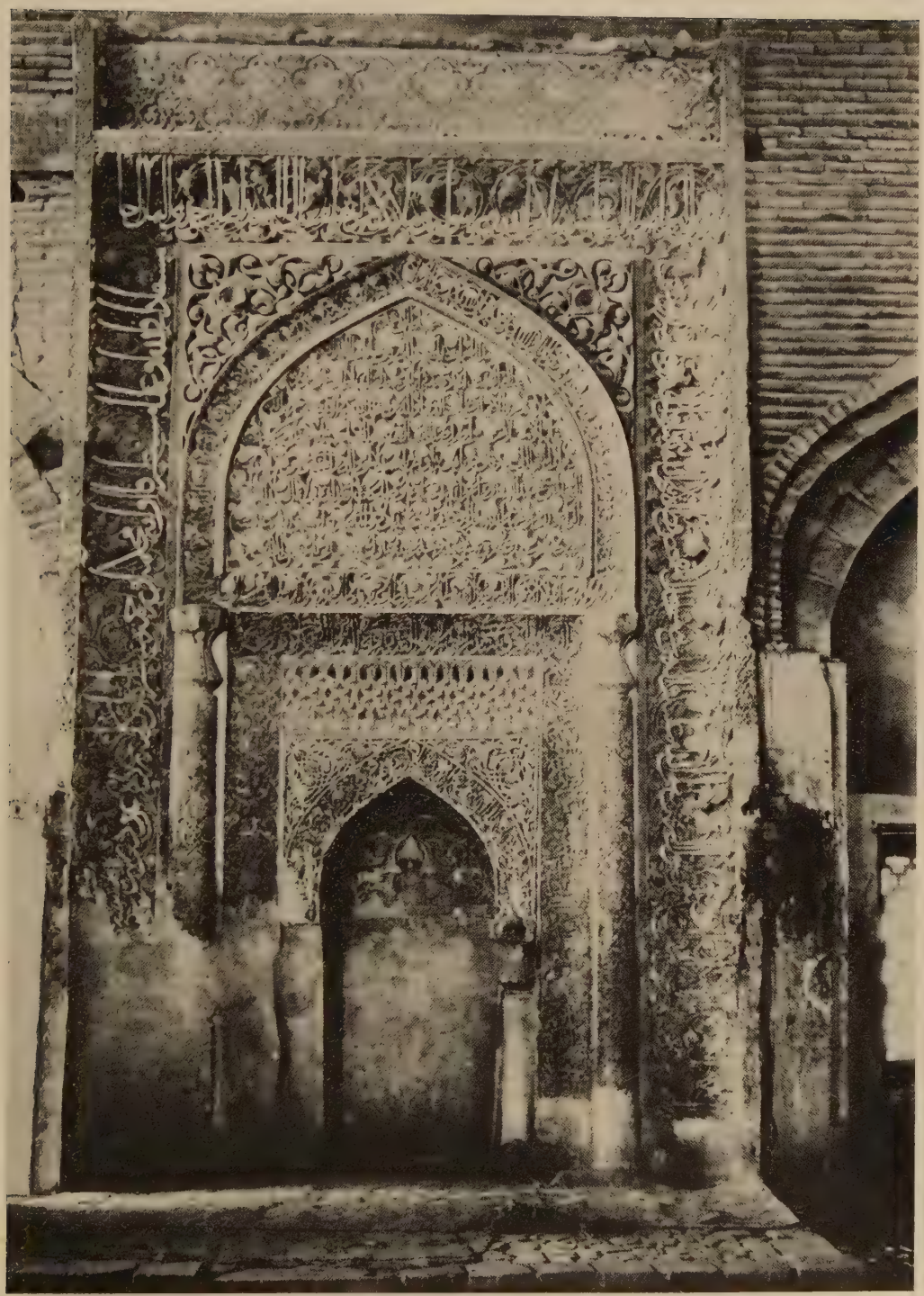


Kuppelgrab des Chodscha Rabi bei Meschhed, Inneres

Kuppelgrab des Chodscha Rabi bei Meschhed



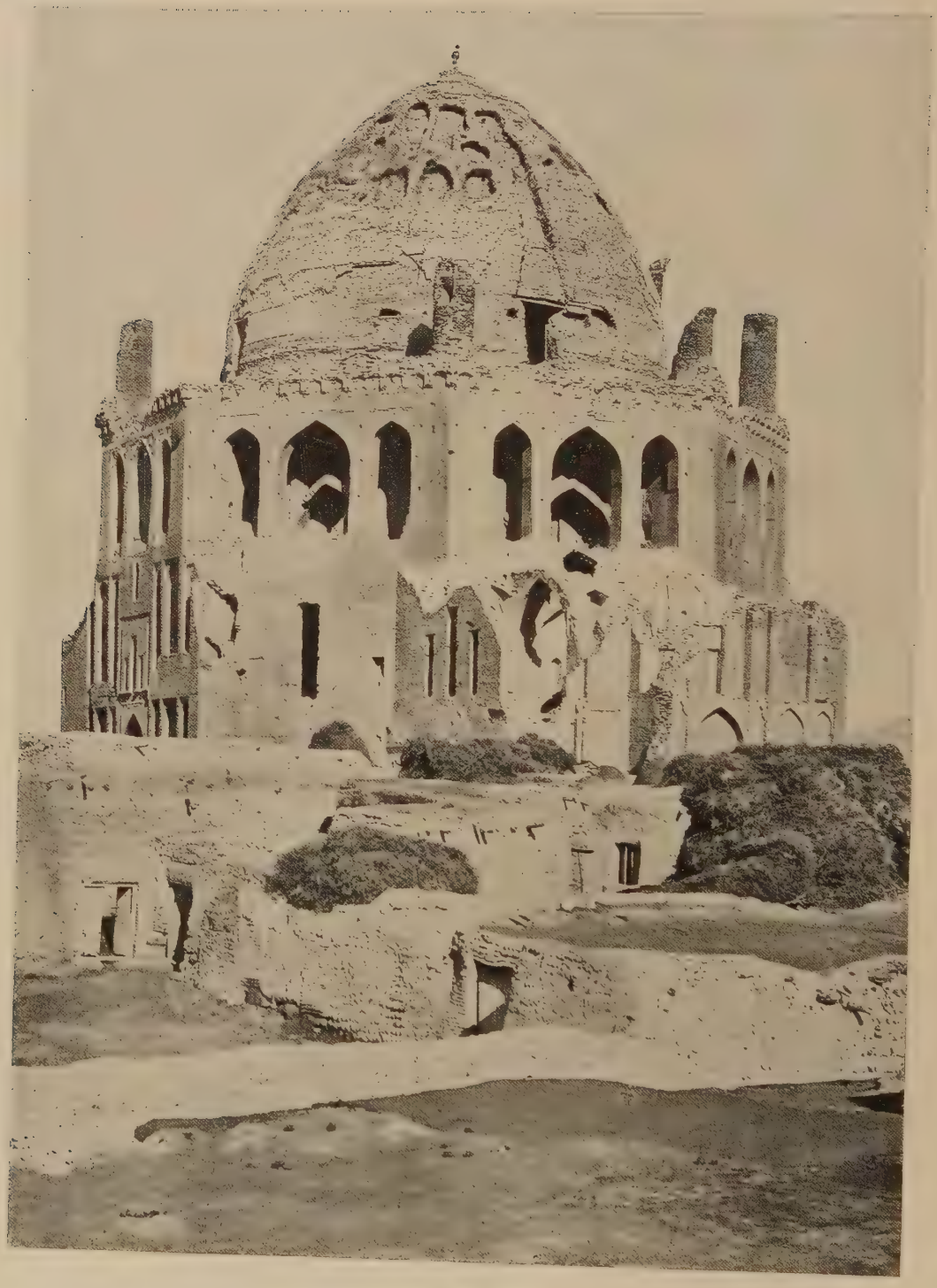
Gebetsnische und Kanzel im Heiligtum des Imam Riza, Meschhed



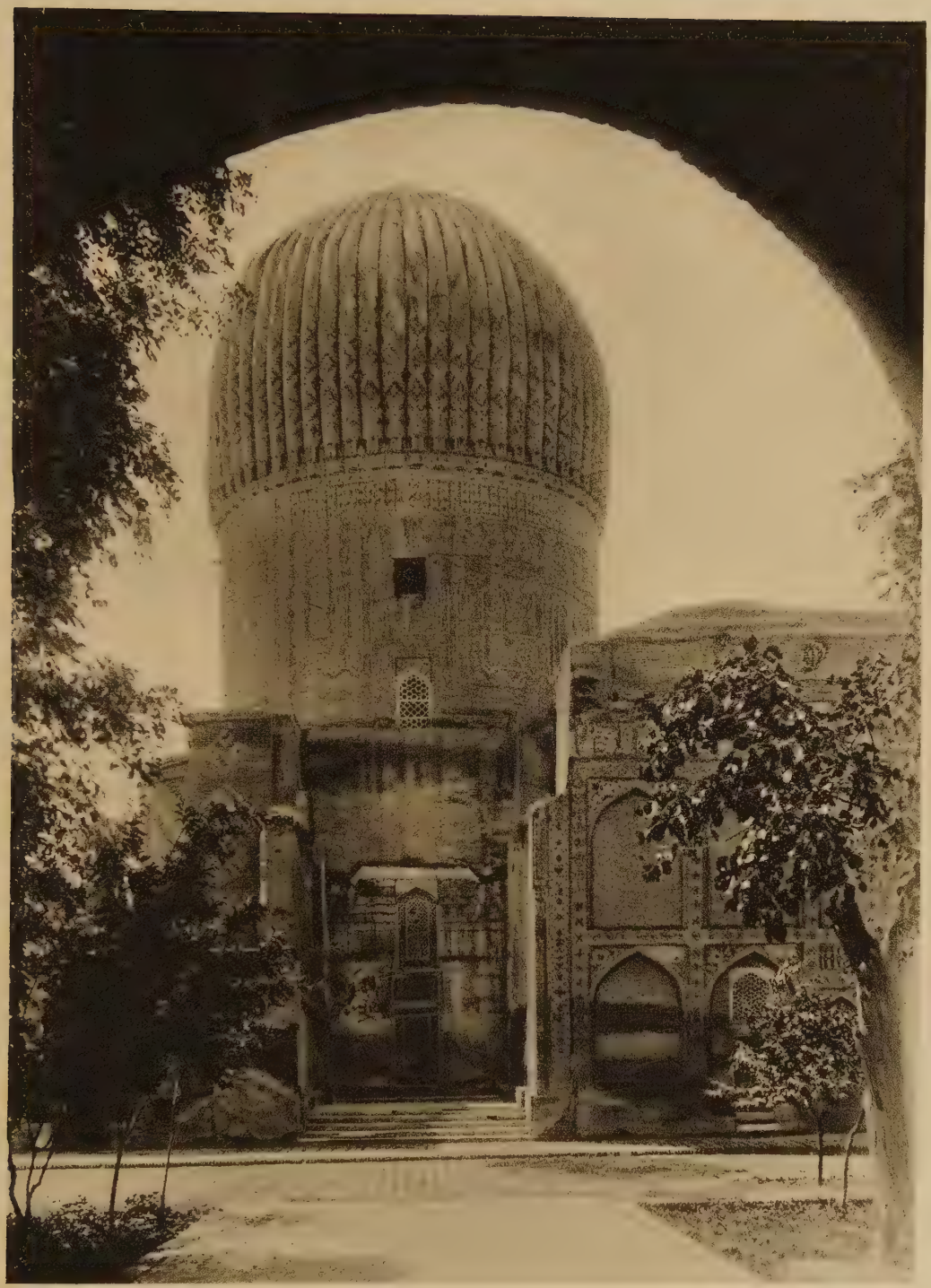
Stuckmihrab der Freitagsmoschee, Isfahan

Bemalter Stuckdekor in Turbet-i-Scheich Dscham, Ostpersien

Ruine in Källä Bist, Sistan



Mausoleum des Sultan Muhammed Uldschajtu-Chodabende, Sultanije
Azerbaidschan



Mausoleum des Timur in Samarkand

Kuppelgrab in Tus, Persien

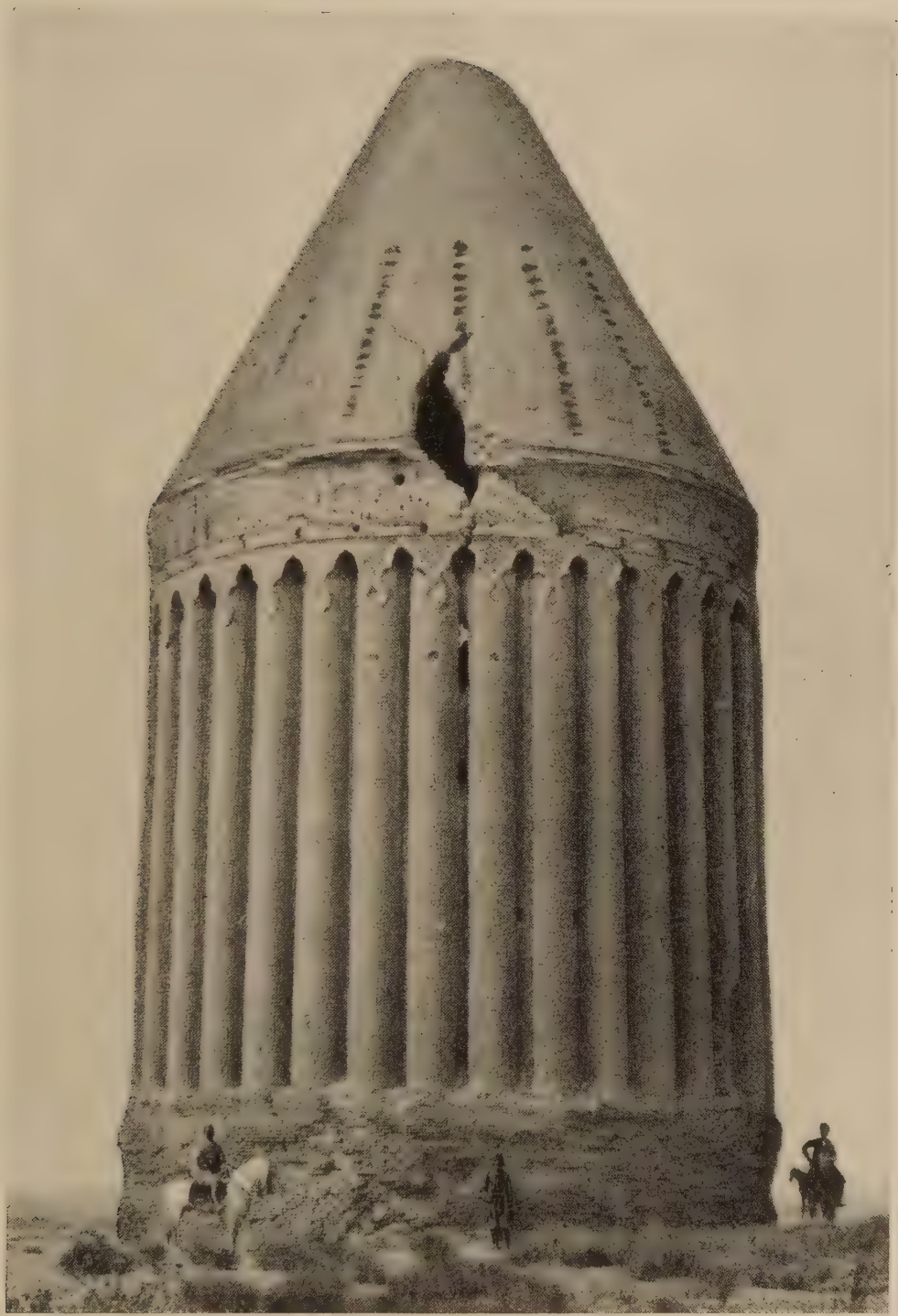
Kuppelgrab, Sarachs, Persien

Gemalter Schriftfries im Kuppelgrabe von Sengbest, Ostpersien

Kufischer Schriftfries in Chargird, Ostpersien

Inneres des Kuppelgrabes in Sengbest, Ostpersien

Mausoleum der Mumine Chatun, Nachtschewan, Azerbaidschan

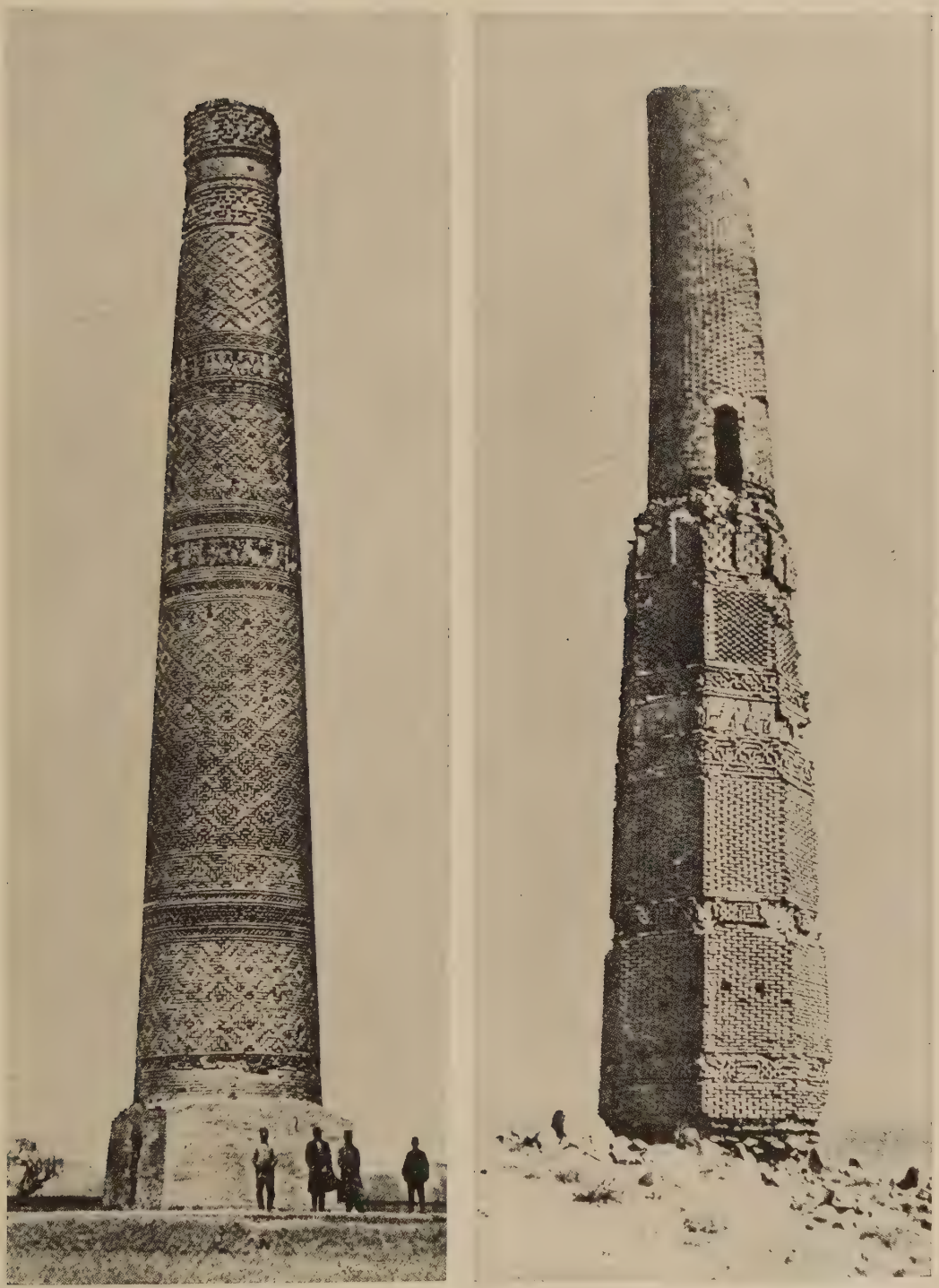


Grabturm in Radkan bei Gutschan, Ostpersien

Grabturm in Kischmar, Ostpersien

Gumbed-i-Kabus in Dschordschan am Gurganflusse

Siegesturm des Mahmud von Ghazna, Afghanistan



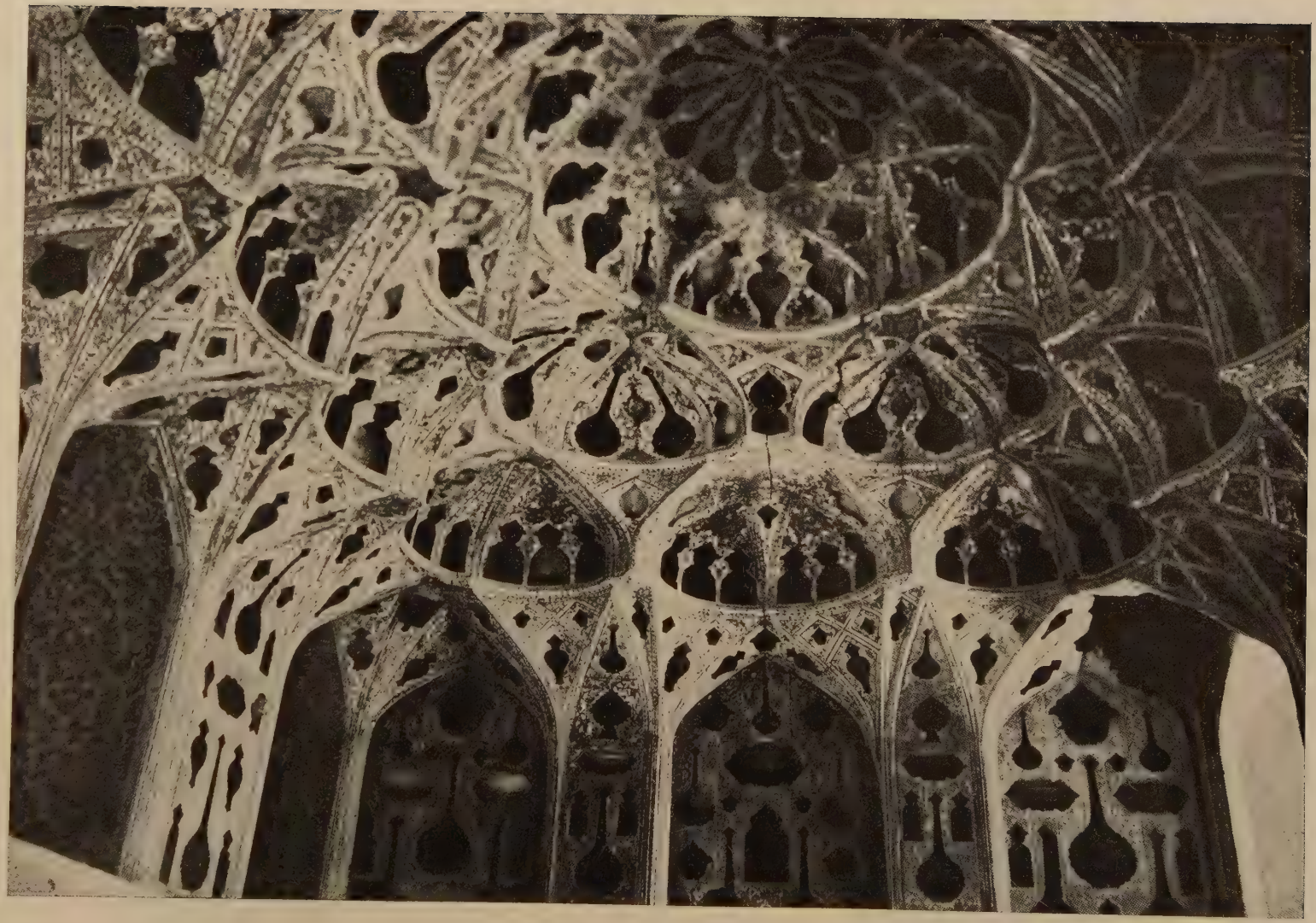
Türme in Chosrugird bei Sebzewar und in Kerat, Ostpersien

Sefewidenpalast Tschihil Sutun, Isfahan

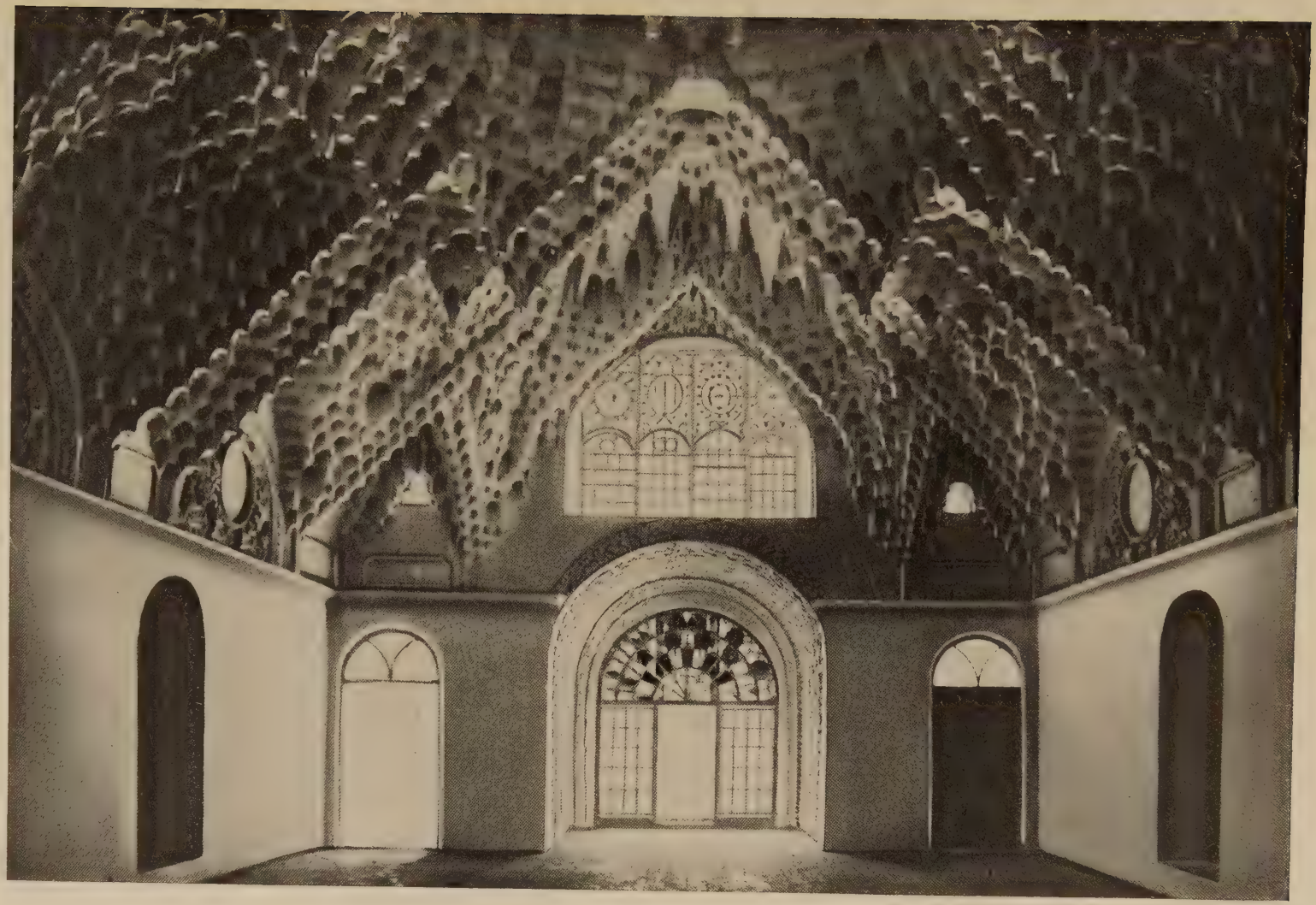
Tschihil Sutun in Isfahan, Blick aus der »Vierzigsäulenhalle« auf den Park

Tschihil-Sutun in Isfahan

Torbau Ali Kapu am Meidan-i-Schah, Isfahan



Noguldun-Wand im Palast Ali Kapu, Isfahan



Halle des Lustschlosses Bagh-i-Firdaus in Gulatsek bei Teheran

Rasthaus Khan-i-Khoreh, Südpersien

Brücke über den Gurgan, Akkälläh bei Asterabad, Persien

Bagh-i-Tacht, der „hängende Garten“ in Schiras, Persien

DIE BAUKUNST IN INDIEN

DYNASTIEN VON DELHI:

Ghoriden (1206—1287)

Chaldschiden (1290—1320)

Tughlakiden (1230—1412)

Afghanen (1414—1554)

DYNASTIE VON DSCHAUNPUR:

Scharkiden (1394—1500)

DYNASTIE VON KUBBARGA:

(1347—1609)

DYNASTIE VON BIDSCHAPUR:

(1490—1656)

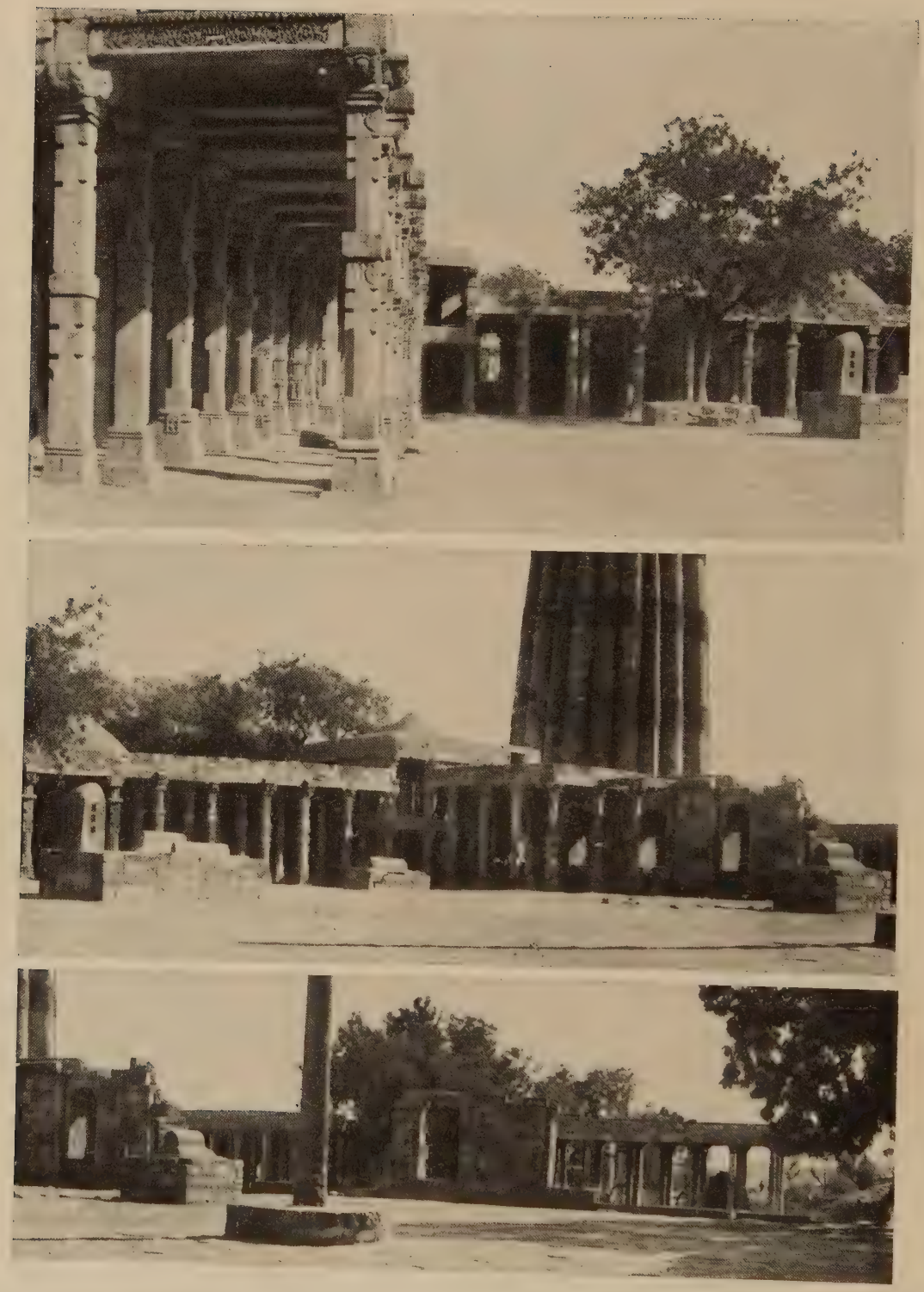
DYNASTIE VON GUDSCHERAT:

(1391—1592)

GROSSMOGHULEN:

(1526—1837)

Grabmoschee des Schah Alam, Ahmedabad, Gudscherat



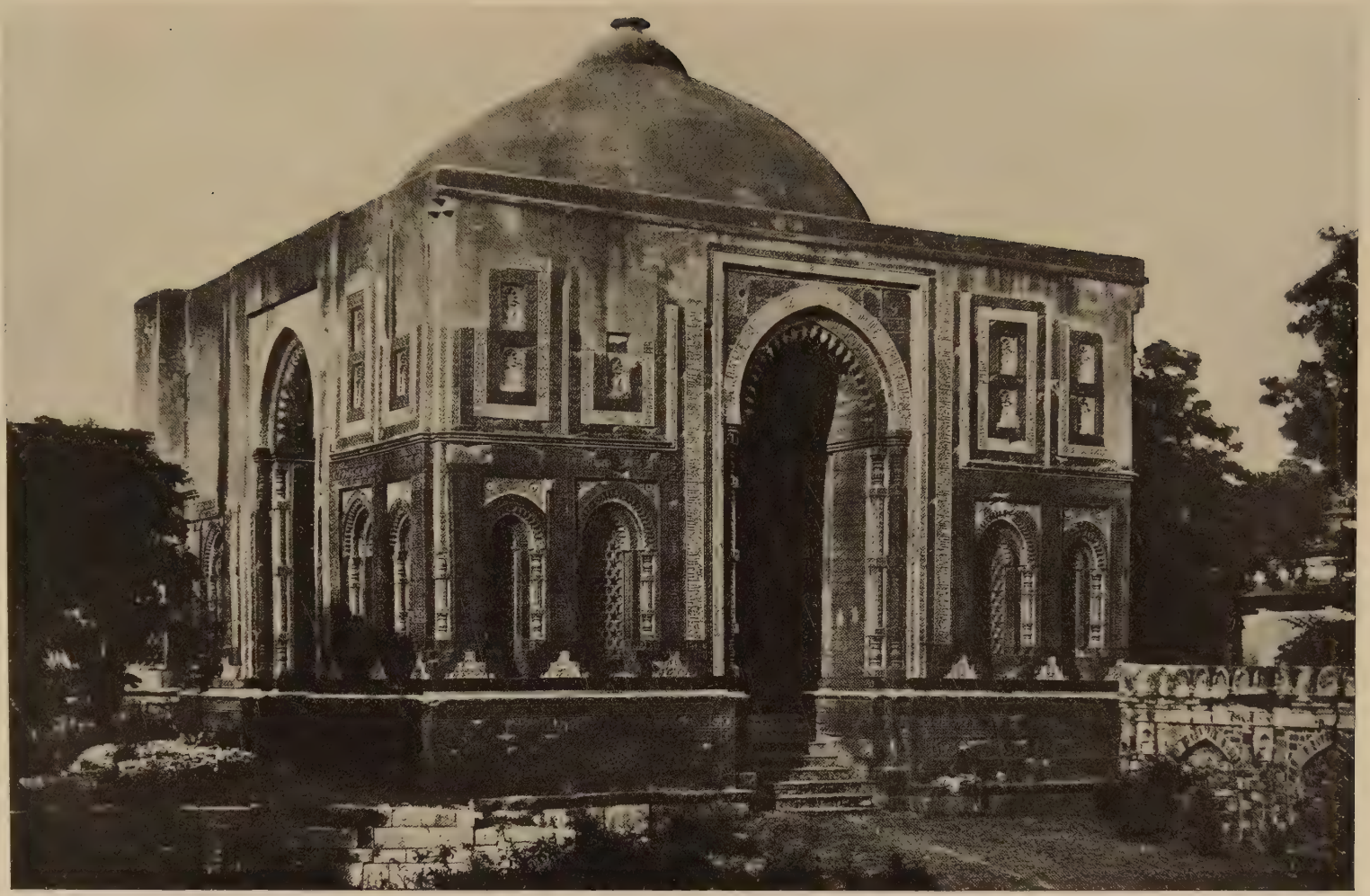
Moschee des Kuwwät-ul-Islam, Delhi

Moschee des Kuttub eddin, Teil der Fassade, Delhi

Kuttub Minar, Delhi

Kuttub Minar, Teilansicht

Fassade der Moschee des Kuttub eddin mit der eisernen Säule, Delhi



Ala-i-Därwaze, Torbau, Alt-Delhi

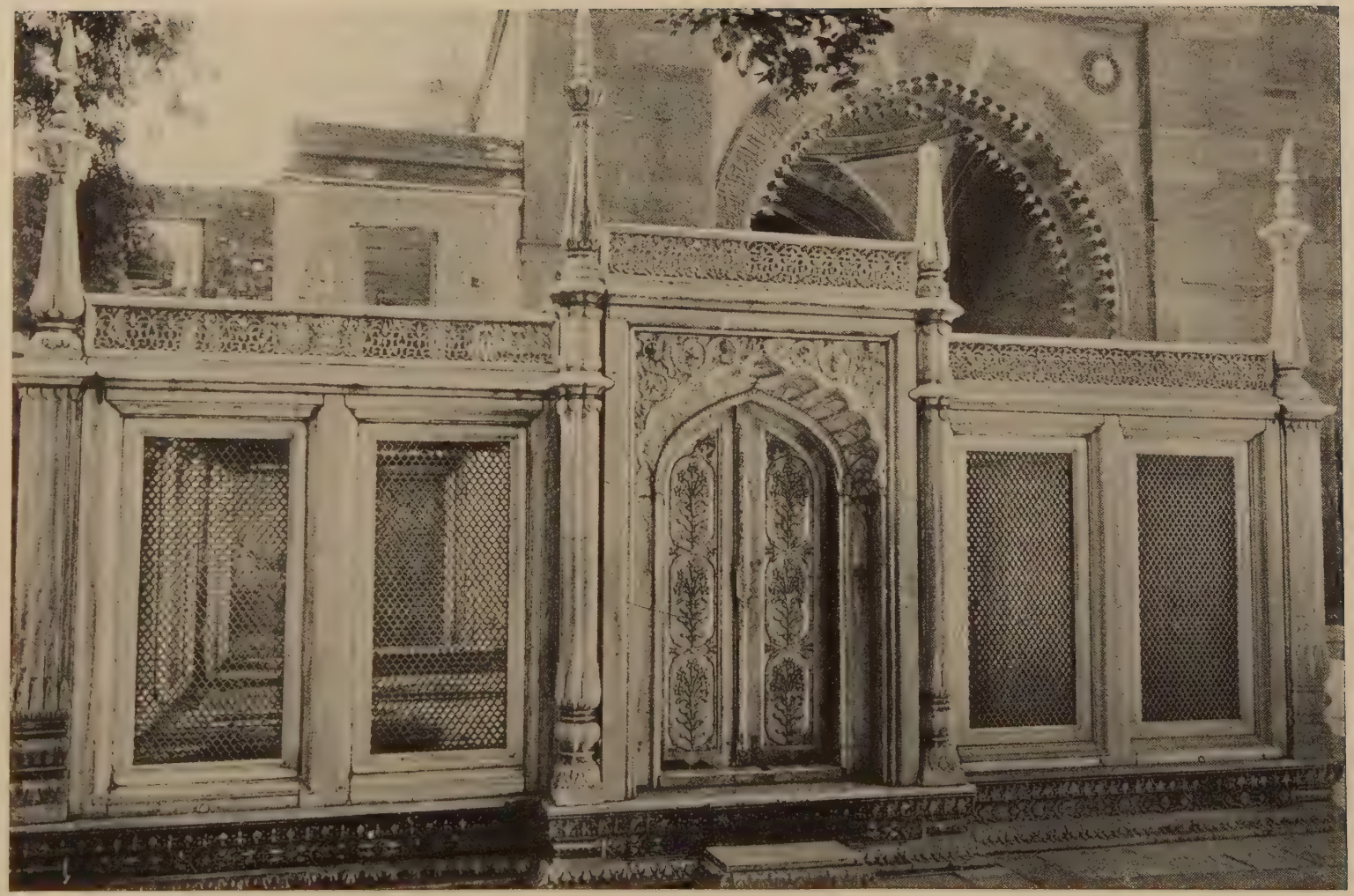
Grabkuppel Ibrahim II., Bidschapur

Kila Kohnä-Moschee, Delhi

Grabkuppel des Scher Schah in Sahseram

Mausoleum des Tughlak Schah bei Delhi

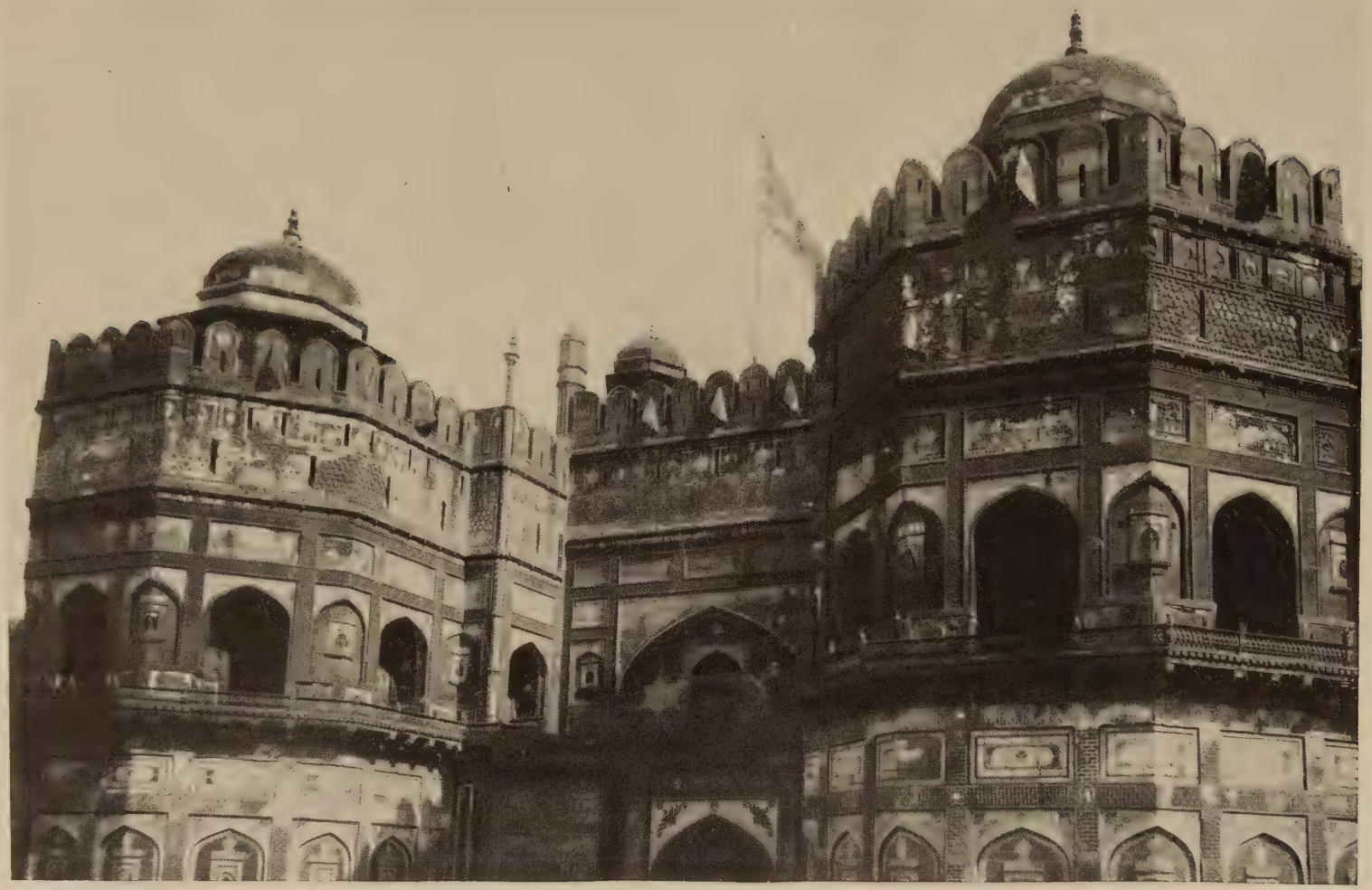
Grab des Muhammed Adil Schah in Bidschapur



Grab des Muhammed Schah, Delhi

Buland Därwaze (Großes Tor) der Freitagsmoschee, Fathpur Sikri

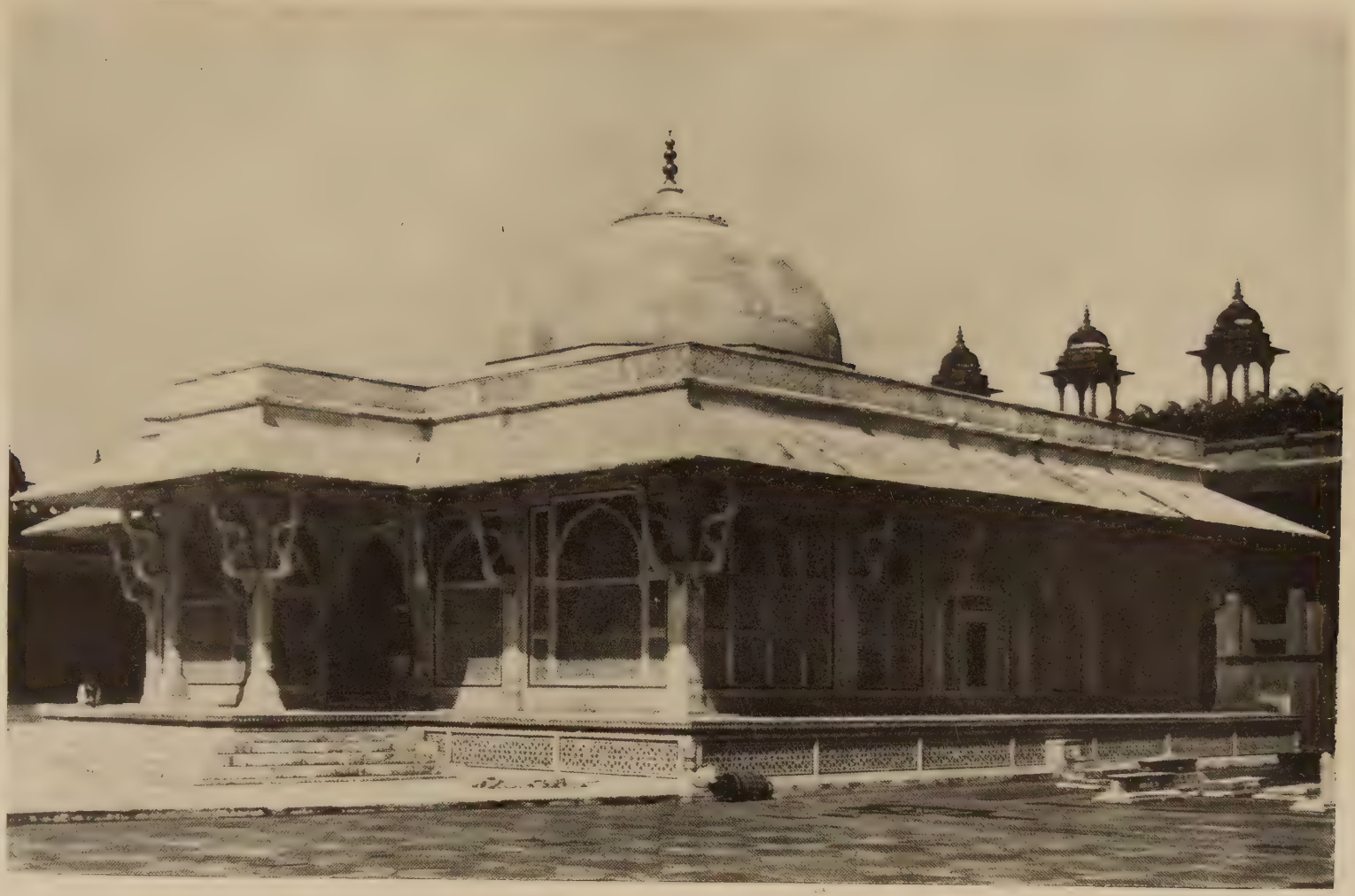
Delhi-Tor der Festung Agra



Delhi-Tor, Festung Agra, Teilansicht

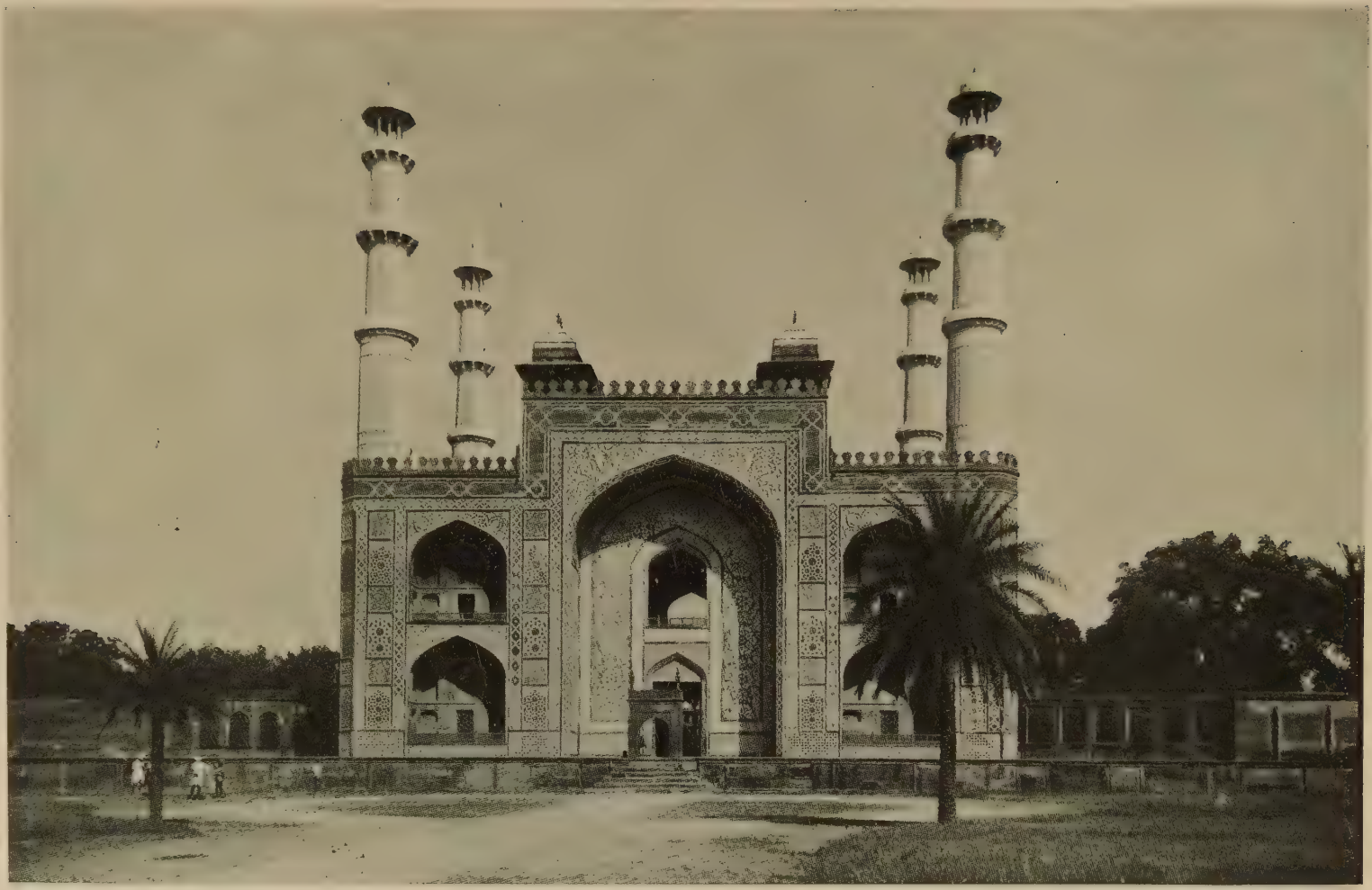
Dschehangiri Mahal (Palast Akbar), Festung Agra

Grabbau des Selim Chischti, Fathpur Sikri



Grabbau des Selim Chishti, Fathpur Sikri

Grabbau des Kaisers Humajun bei Delhi



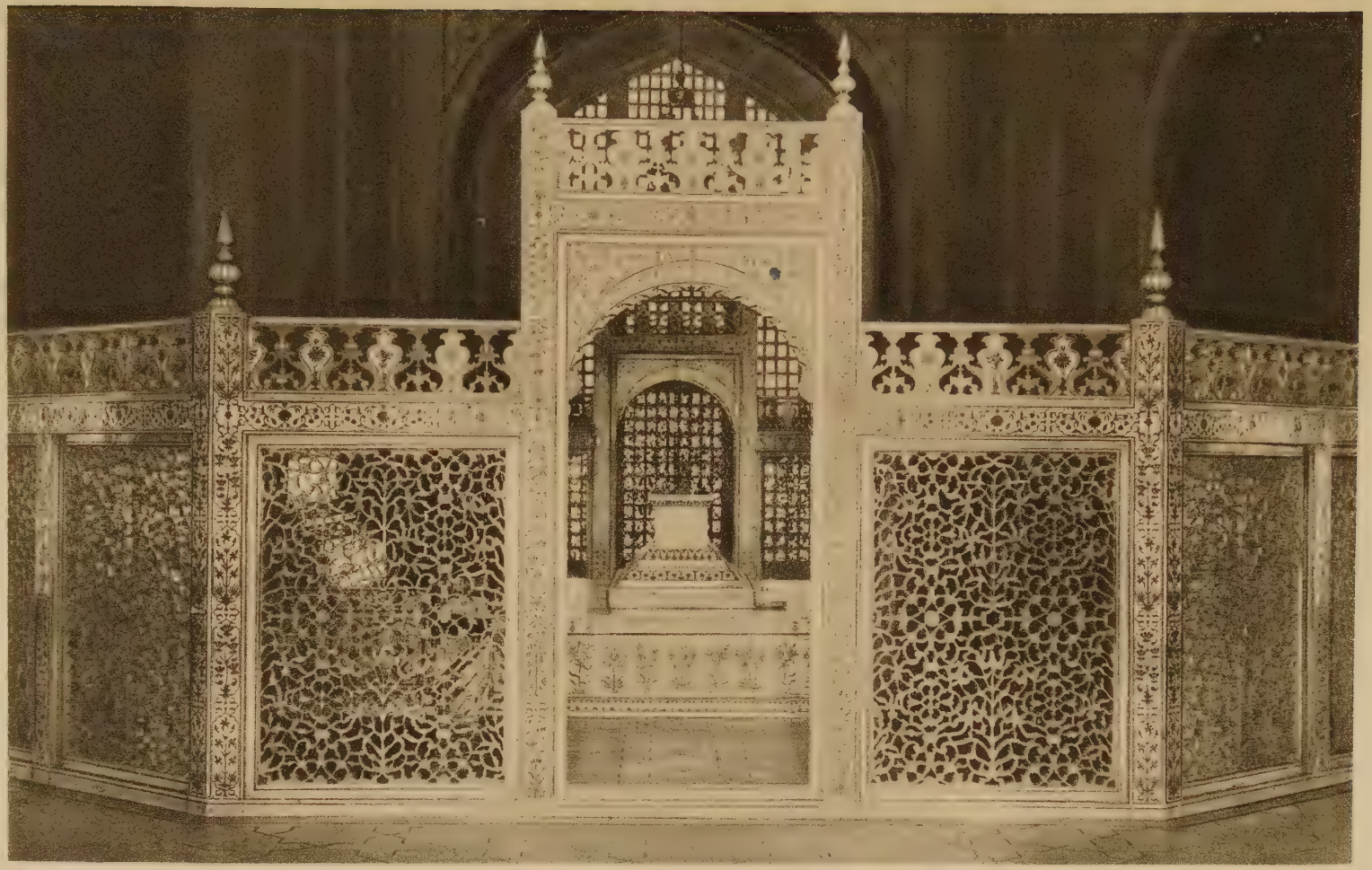
Torbau zum Mausoleum des Kaisers Akbar, Sikandra

Päntsch Mahal in Fathpur Sikri

Mausoleum des Kaisers Akbar, Sikandra bei Agra

Mausoleum des Kaisers Akbar, Sikandra, obere Terrassen

Mausoleum des Kaisers Akbar, Sikandra, oberste Terrasse

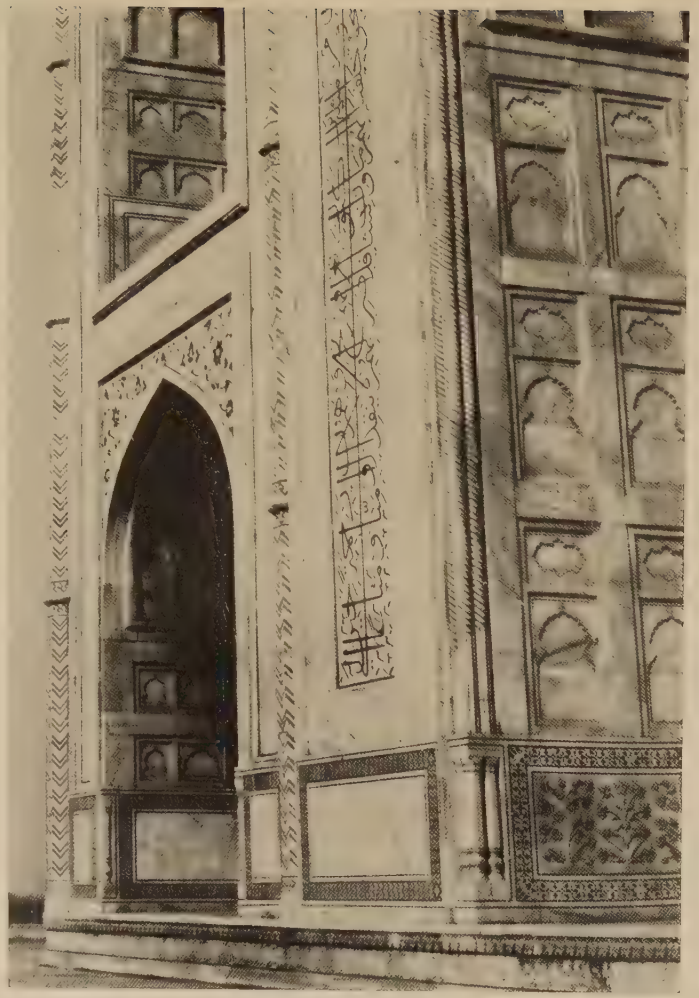


Tadsch Mahal, Grab der Mumtaz-i-Mahal mit Marmorgitter, Agra

Portalbau des Tadsch Mahal, Gartenseite, Agra

Tadsch Mahal von der Flußseite, Agra

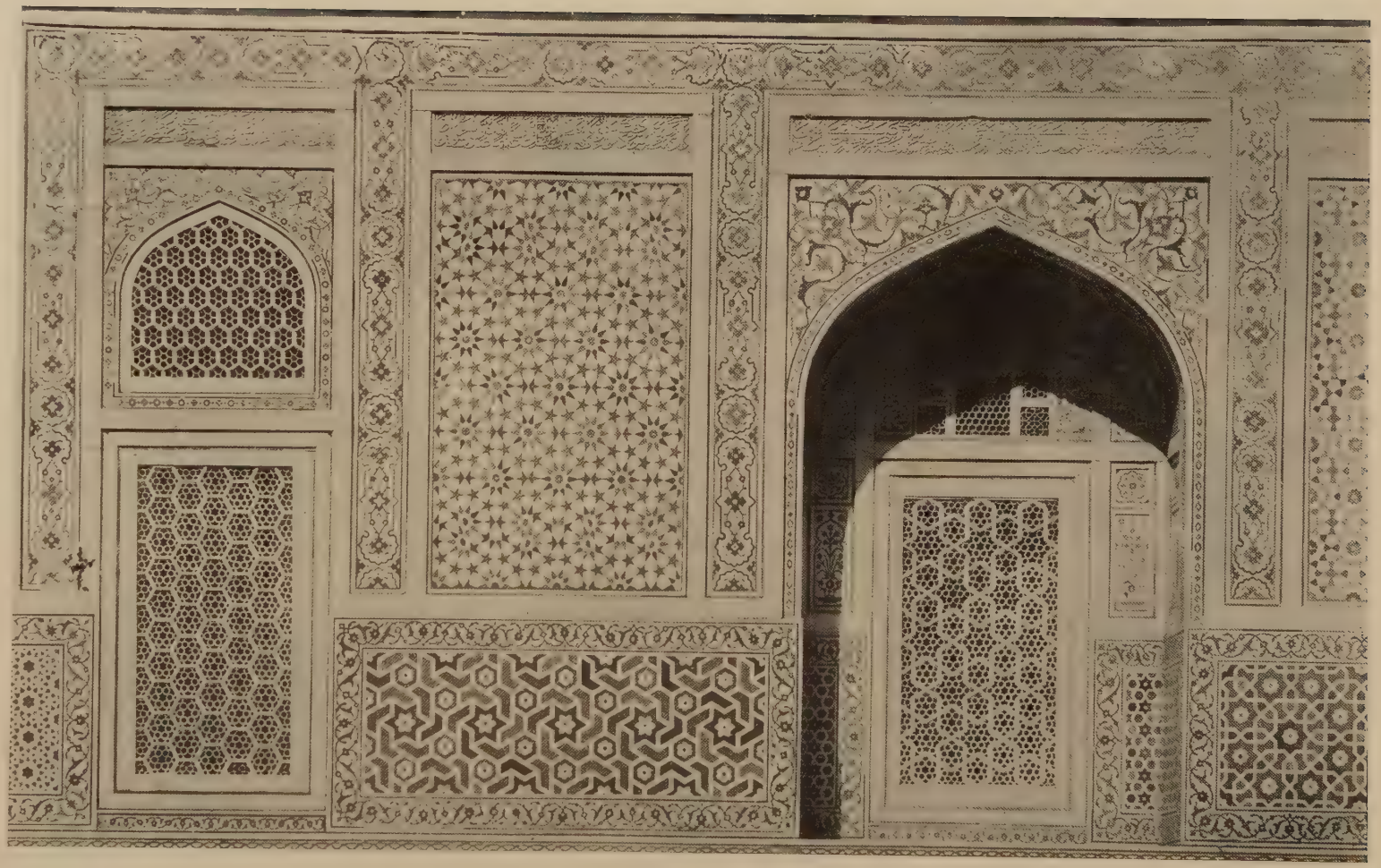
Tadsch Mahal, Agra



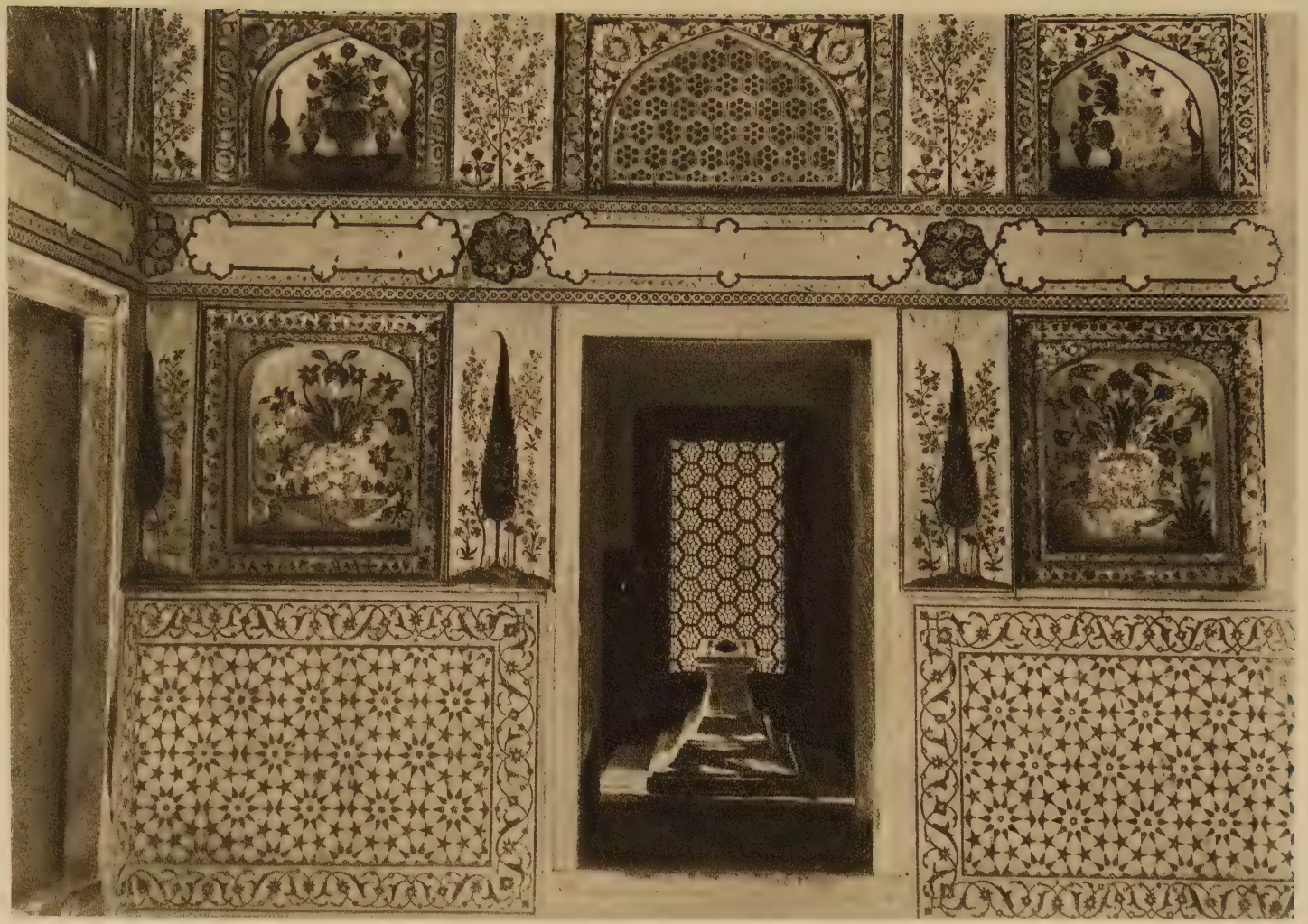
Links: Wanddekor am Tadsch Mahal, Agra. Rechts: Wanddekor im Torbau des Mausoleums des Kaisers Akbar, Sikandra

Torbau zum Mausoleum des Itimad ud-dauleh, Agra

Mausoleum des Itimad ud-dauleh, Agra



Pietradurawand im Mausoleum des Itimad ud-dauleh, Agra



Kenotaph im Mausoleum des Itimad ud-dauleh, Agra

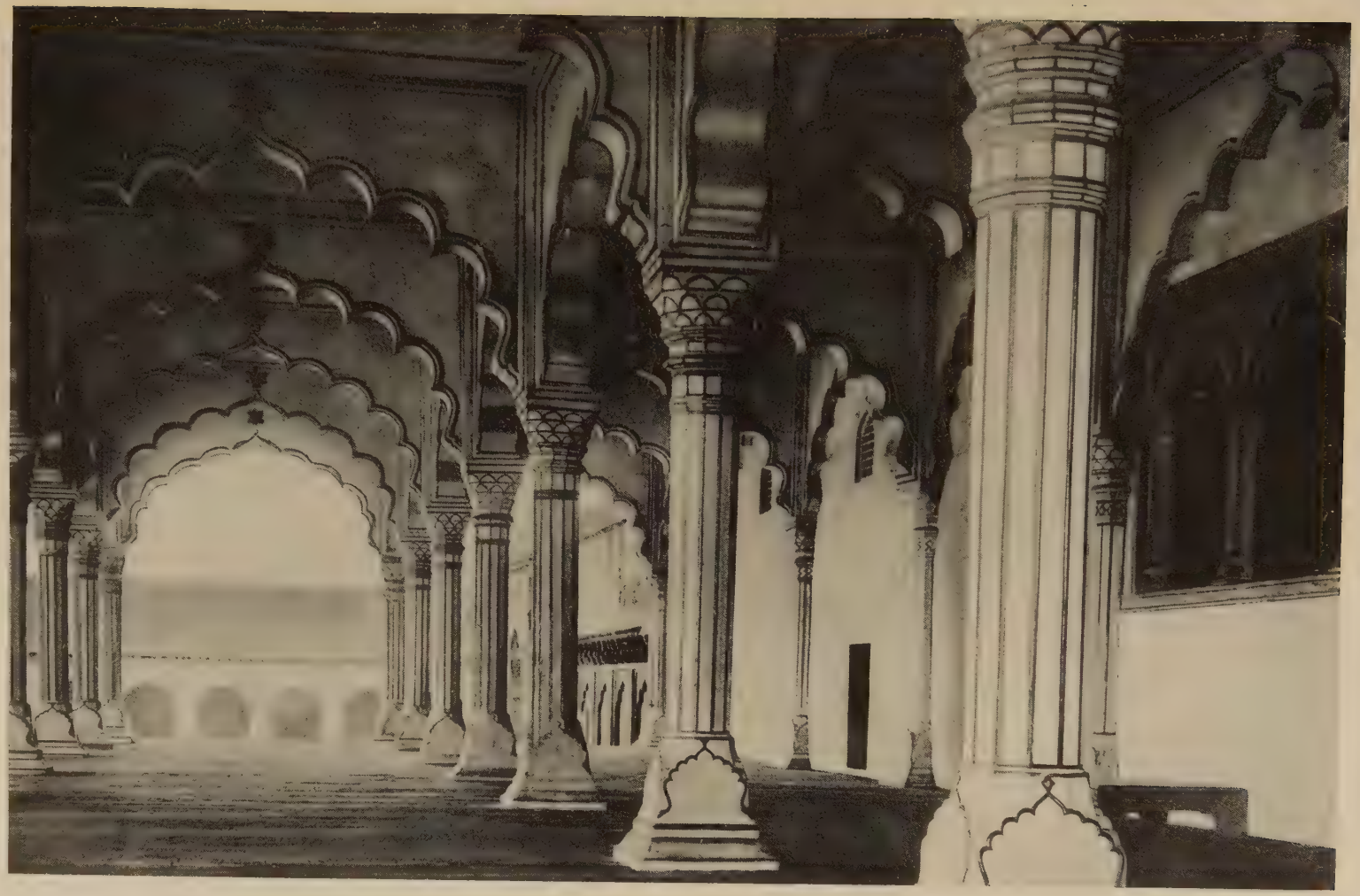
Pavillon am Festungsplateau in Agra

Hof des Dschehangiri Mahal in der Festung Agra

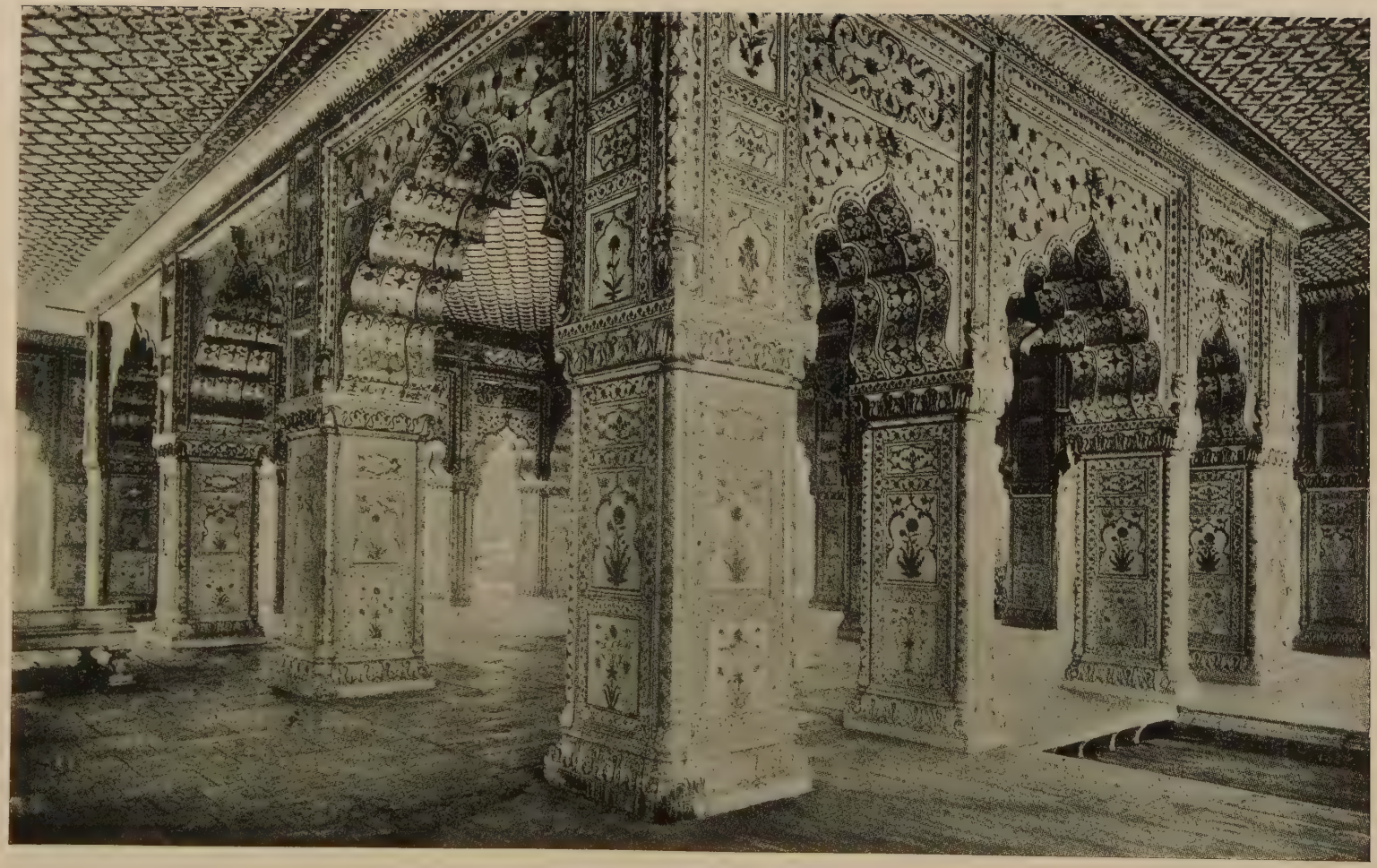
Haus des Radscha Bir Bal, Fathpur Sikri bei Agra

Khas Mahal mit Anguri Bagh, Festung Agra

Festung mit Diwan-i-Khas (Privataudienzhalle), Agra

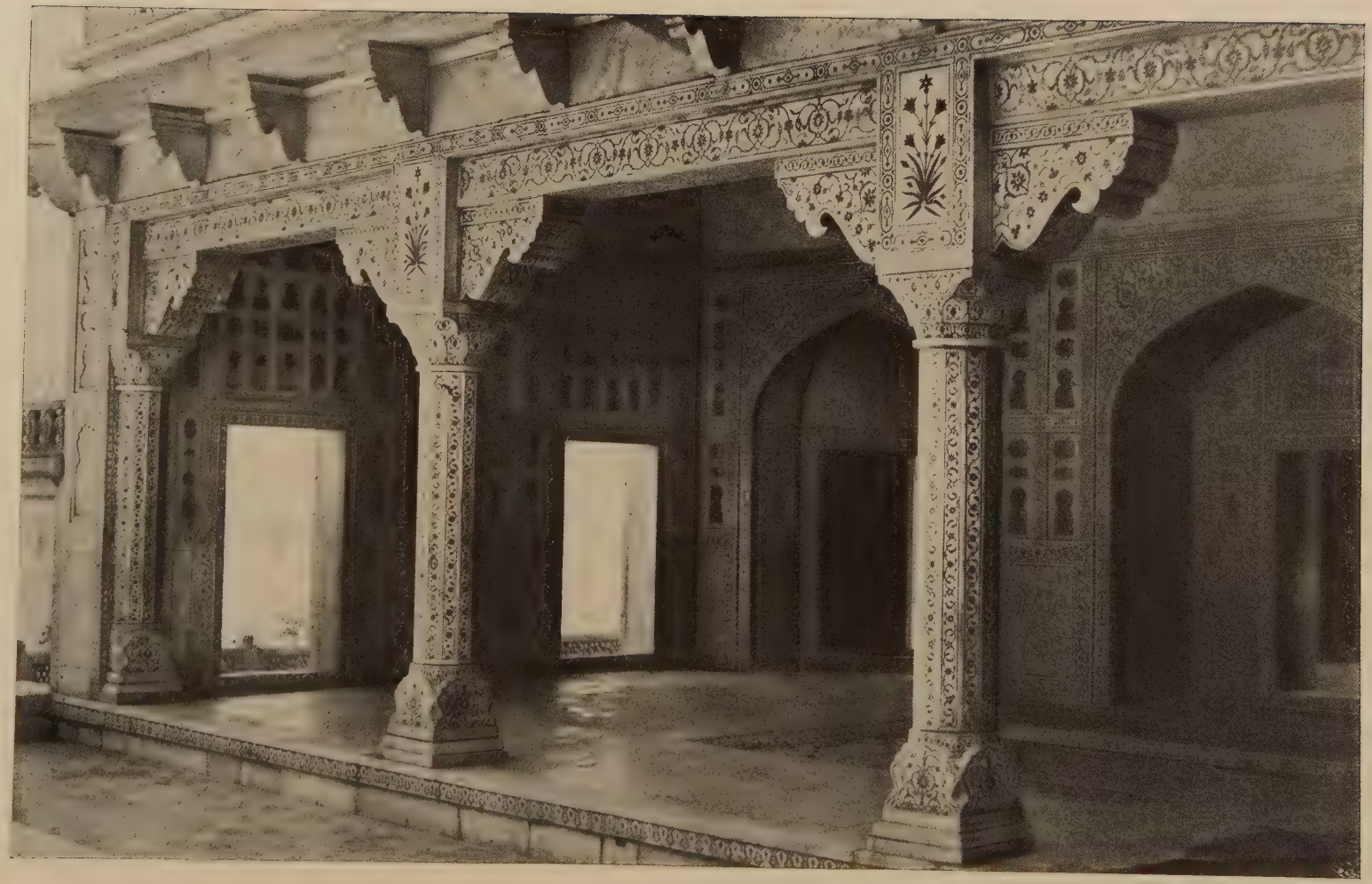


Diwan-i-Khas (Privataudienzhalle), Festung Agra

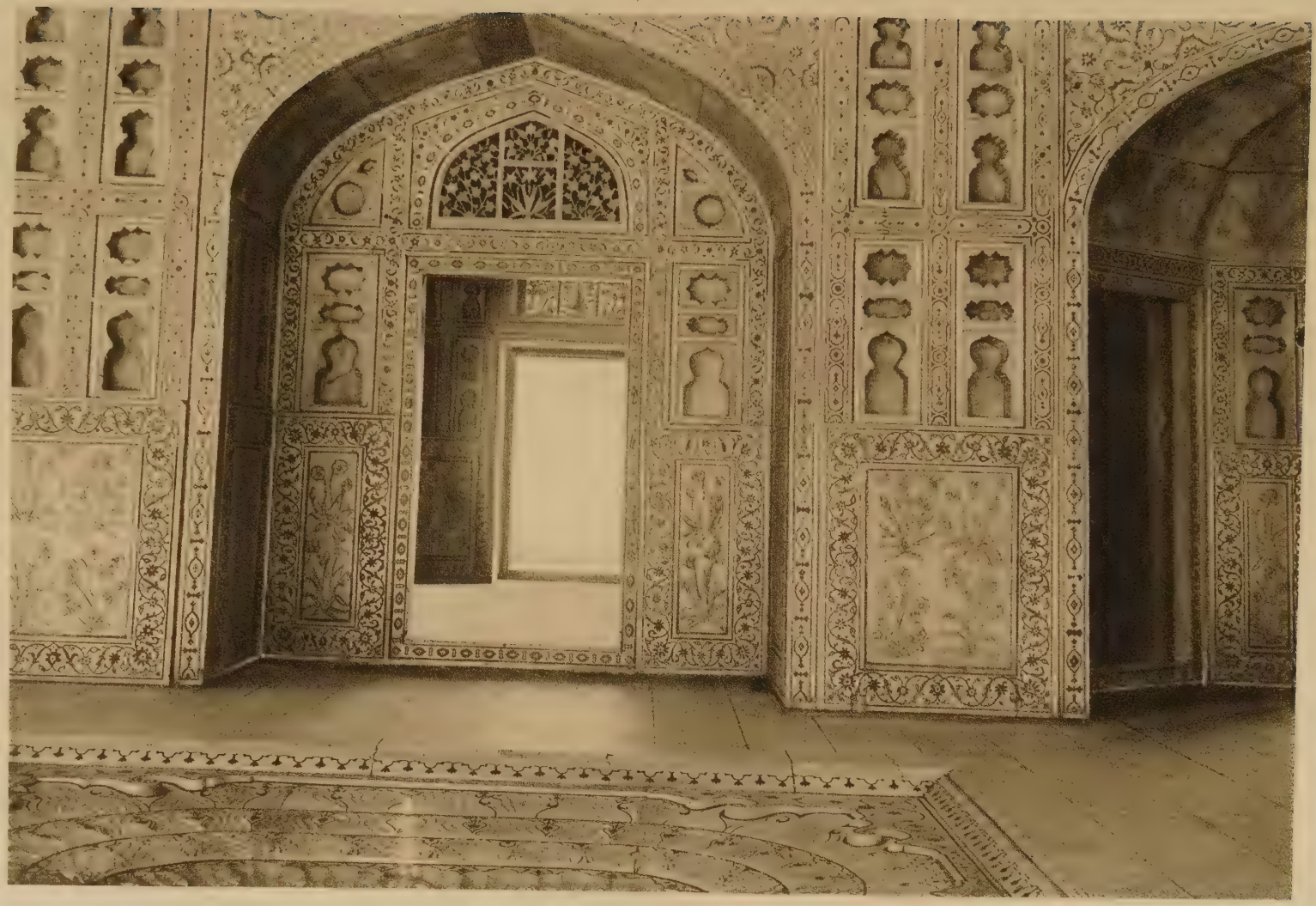


Diwan-i-Khas, Privataudienzhalle in der Kaiserburg, Delhi

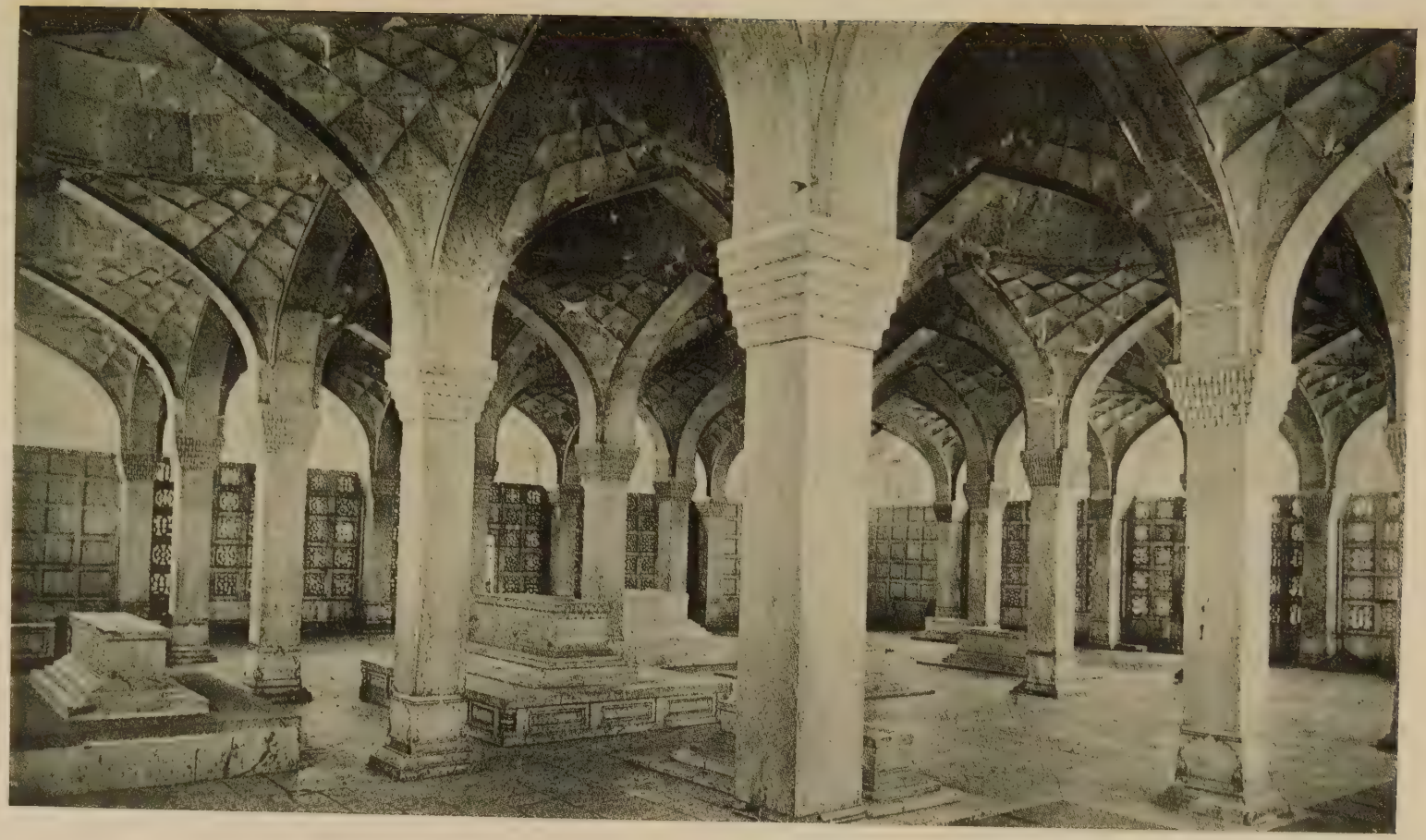
Diwan-i-Khas, Privataudienzhalle in der Kaiserburg, Delhi



Hämmam, das kaiserliche Bad in der Kaiserburg zu Delhi



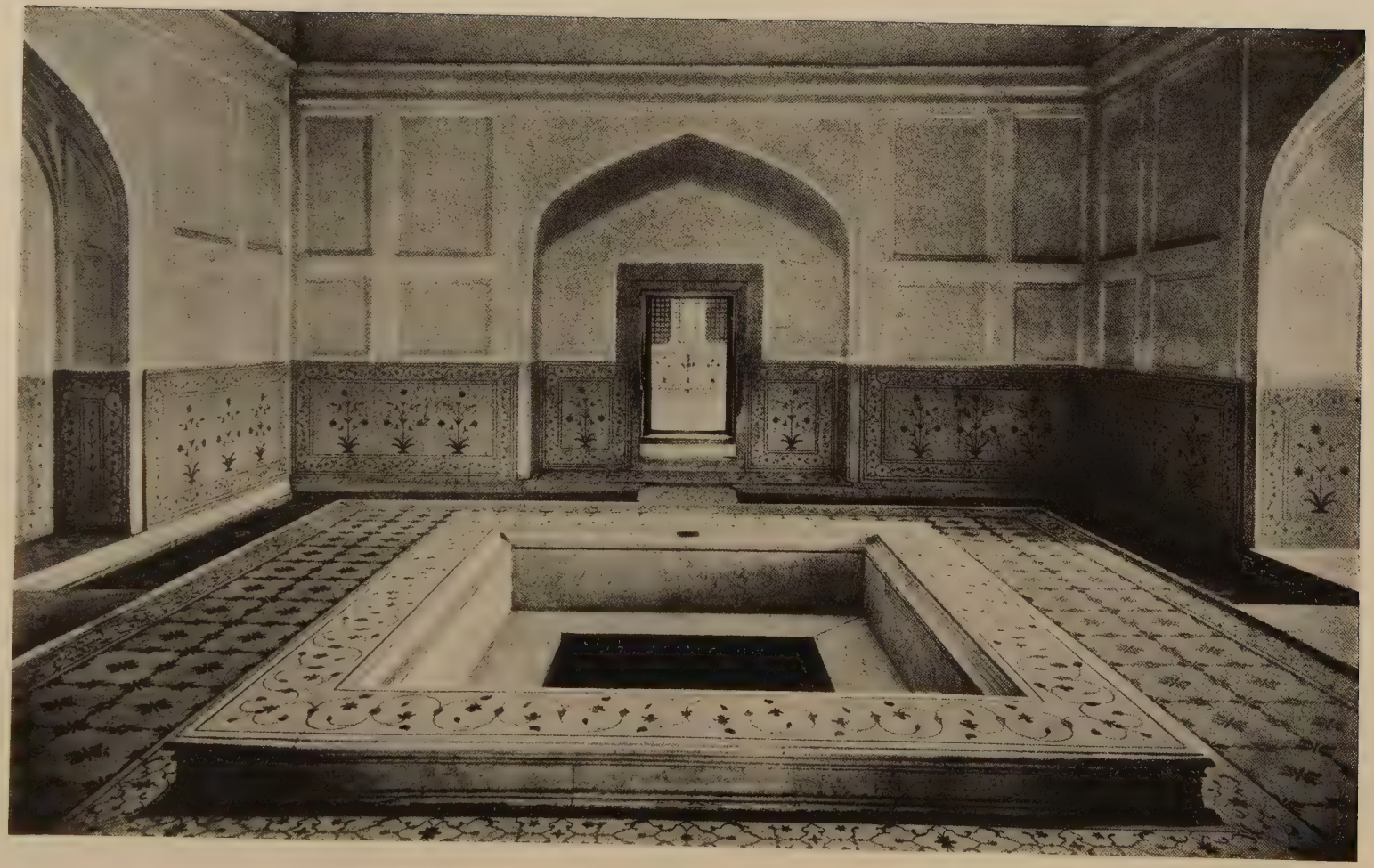
Hämmam, das Kaiserliche Bad in der Kaiserburg zu Delhi



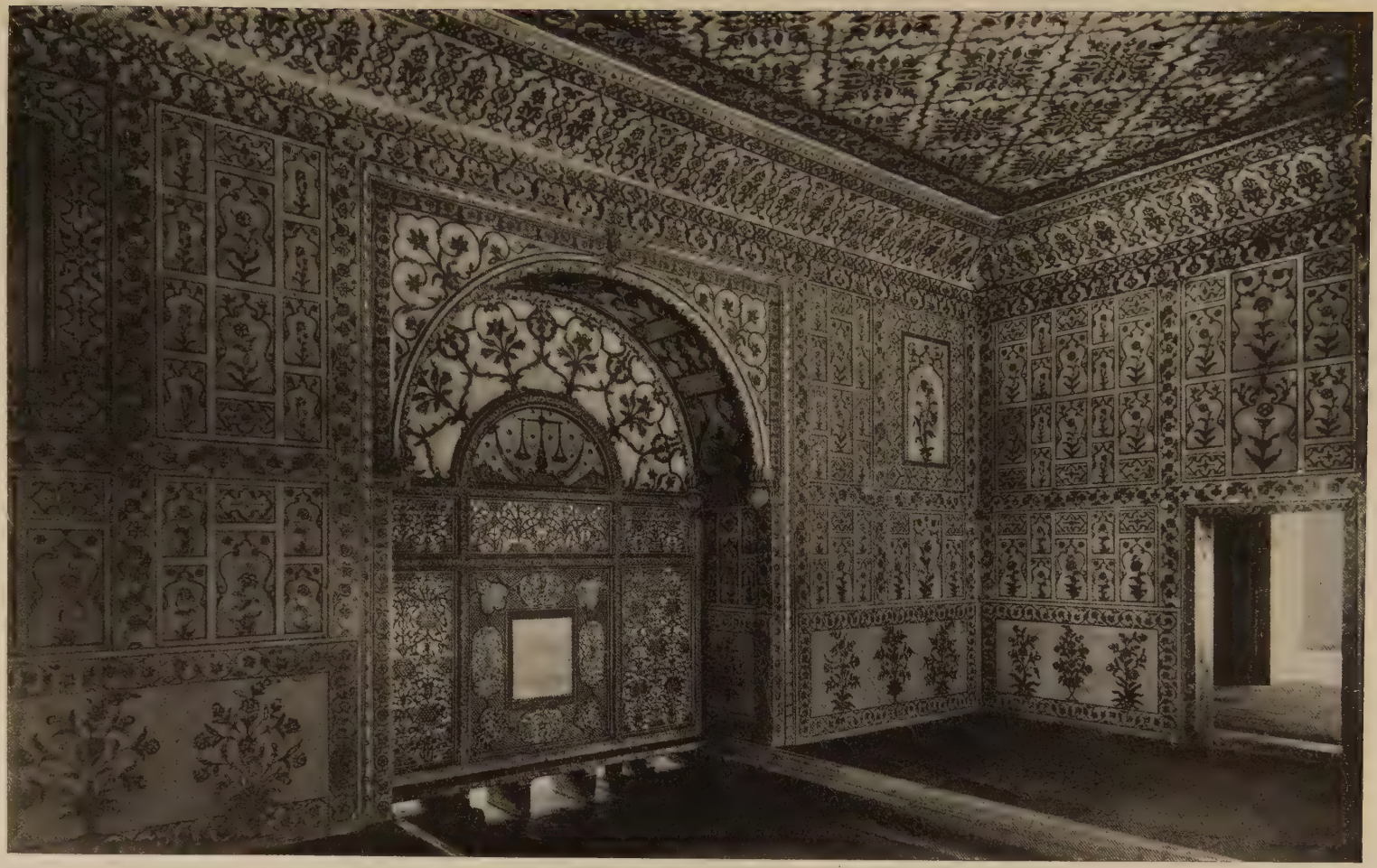
Vierundsechzig-Pfeiler-Halle, Festung Delhi

Große Freitagsmoschee in Delhi, Totalansicht

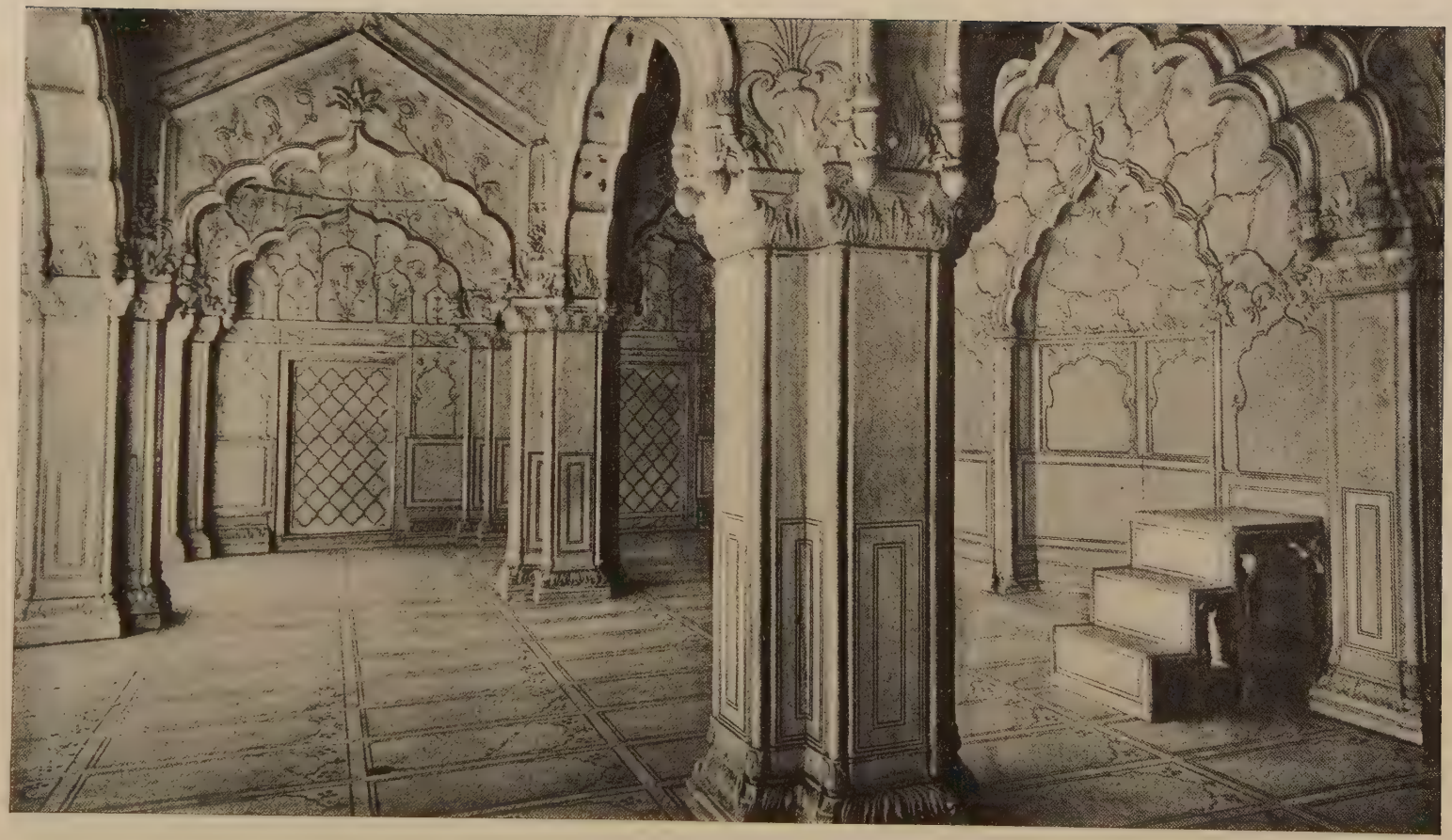
Große Freitagsmoschee in Delhi



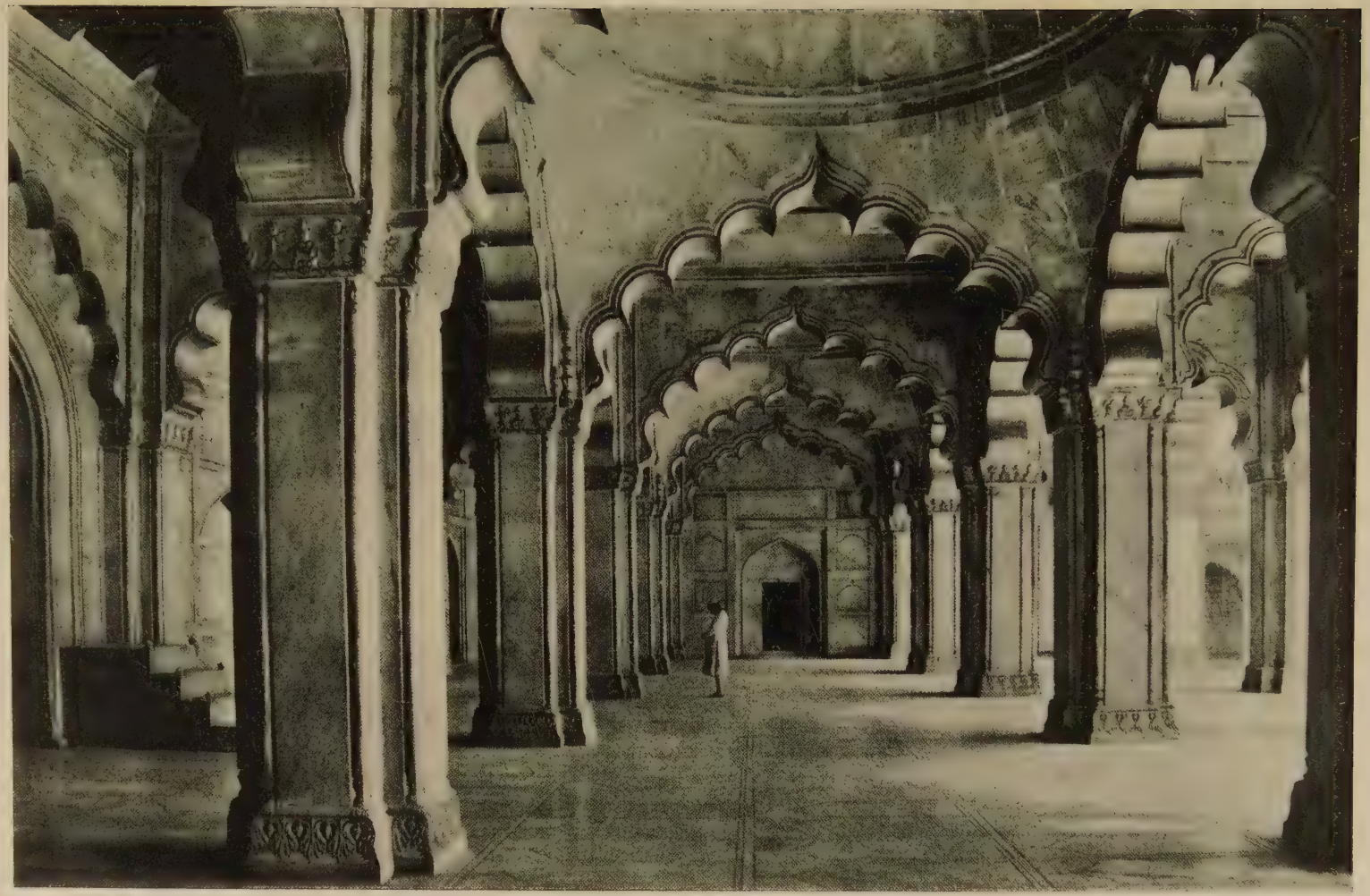
Vorhalle des Khas Mahal, Kaiserburg zu Delhi



Hauptraum des Khas Mahal, Kaiserburg zu Delhi



Perlmoschee (Moti Masdschid), Kaiserburg zu Delhi

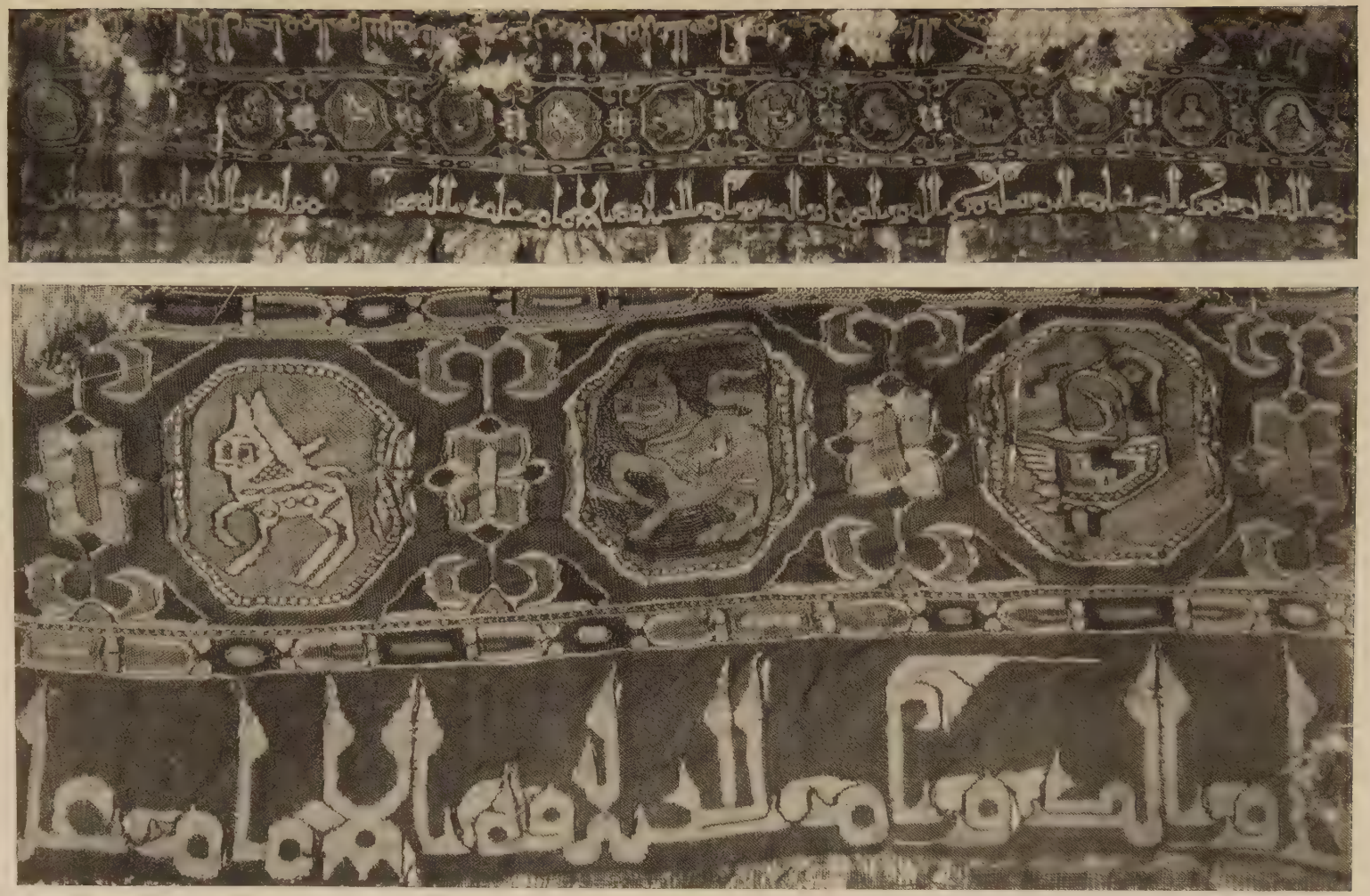


Perlmoschee (Moti Masdschid), Festung Agra

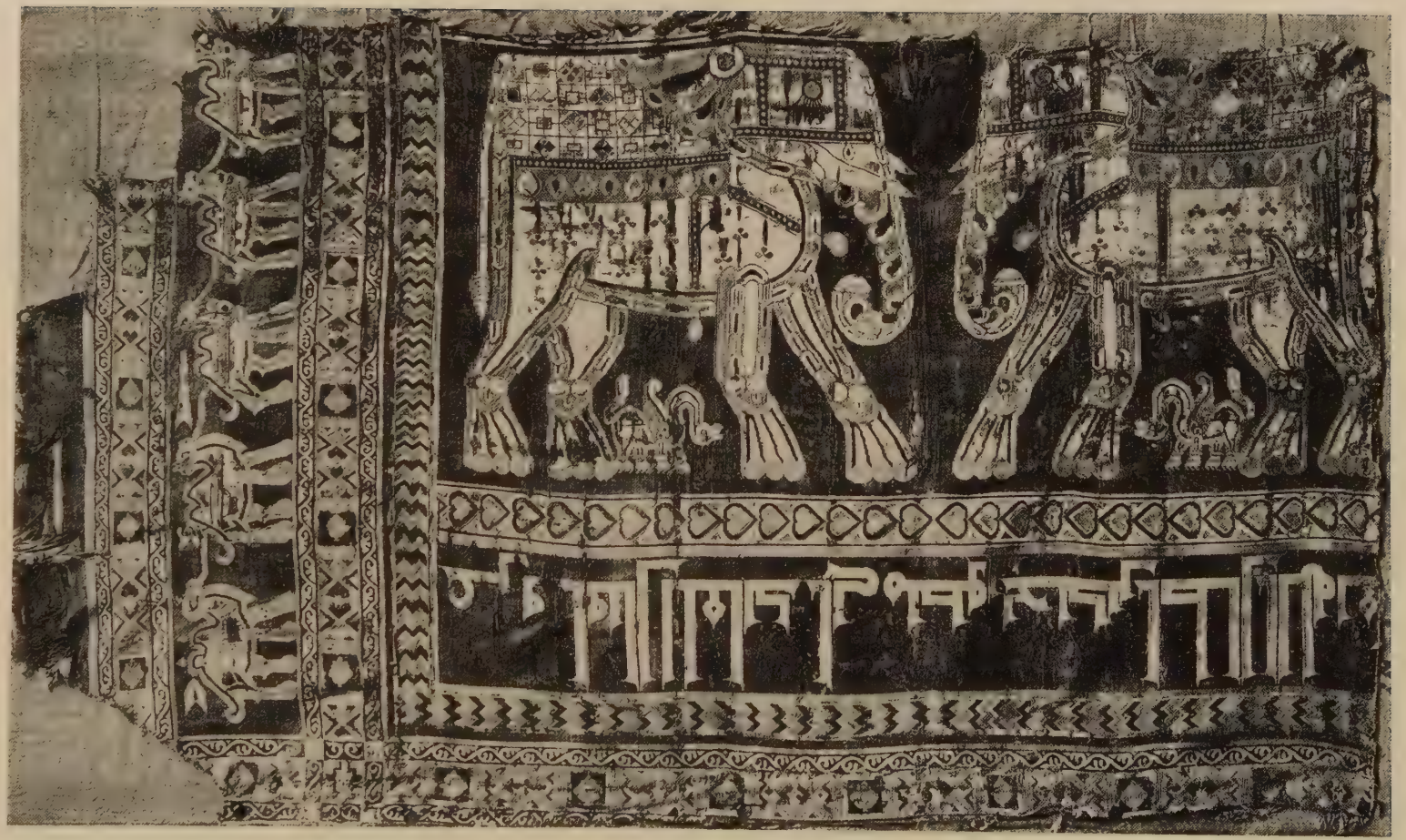
Gartentrakt des Palastes Deria Daulet in Seringapatam, Mysore

DAS ISLAMISCHE KUNSTGEWERBE

Stoffe . . . . . S. 355—372
Teppiche . . . . . S. 373—393
Keramik . . . . . S. 394—422
Glas . . . . . S. 423—431
Metallgerät . . . . . S. 432—453
Waffen . . . . . S. 454—466
Holz . . . . . S. 467—481
Elfenbein . . . . . S. 482—488
Stuck und Stein . . . . . S. 489—493
Bucheinband, Schrift und Miniaturen . S. 494—524



Tirazborte, Wirkstreifen aus Spanien oder Ägypten. Madrid, Academia de la Historia



Seidenstoff aus Zentralasien. Paris, Louvre

Brokat aus Zentralasien oder China, für Kairo gefertigt
Danzig, Marienkirche

Syrisches Pluviale aus Brokat. Danzig, Marienkirche

Seidenbrokat aus Sizilien. London, Victoria and Albert Museum

Seidenstoff aus Spanien oder Sizilien. Berlin, Kunstgewerbe-Museum

Seidenstoff aus Spanien oder Marokko. Im Kunsthandel

Persischer Leibrock aus Brokat. Moskau, Museum

Persischer Leibrock aus Brokat (Ausschnitt). Moskau, Museum

Persischer Samtbrokatrock. London, Victoria and Albert Museum

Persischer Brokat (Ausschnitt). Berlin, Sammlung Sarre

Persischer Samtbrokat. Moskau, Sammlung Stschukin

Persischer Samtbrokat. Karlsruhe, Residenz-Museum

Persischer Samtbrokat. Wien, Sammlung Figdor.

Persischer Seidenstoff. Paris, Sammlung Kelekian

Persischer Brokat. Paris, Sammlung Indjoudjan Frères

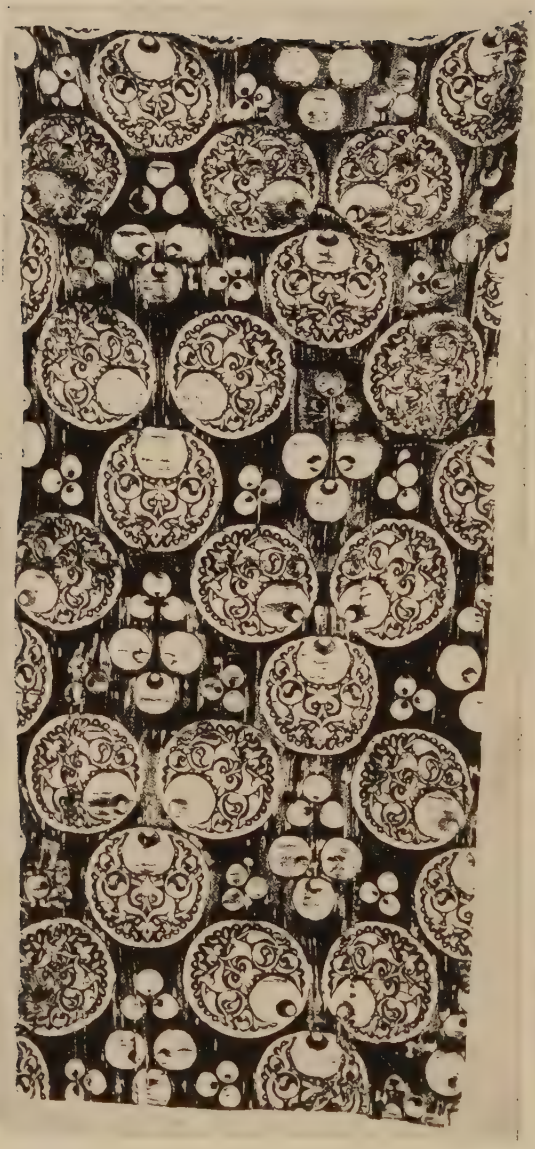
Persische Seidenbrokatdecke, für Venedig gefertigt (rechte Hälfte)
Moskau, Rüstkammer

Decke mit Seidenstickerei aus Persien. Berlin, Sammlung Helfferich

Persischer Leibrock in Goldstickerei. Wien, Österreichisches Museum

Tafel XXIV

Dalmatika, türkischer Samtbrokat. Moskau, Sammlung Stschukin



Türkischer Brokat. Horchheim
Sammlung Arthur Raffauf

Türkischer Samtbrokat. Paris
Sammlung Bacri Frères

Persisches Teppichfragment. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Persischer Jagdteppich. Wien, Österreichisches Museum

Persischer Jagdteppich (Ausschnitt). Wien, Österreichisches Museum

Persischer Tierteppich
Wien, Sammlung Schwarzenberg

Persischer Vasenteppich (Ausschnitt). Wien, Österreichisches Museum.

Persischer Vasenteppich
Berlin, Sammlung Stemrich

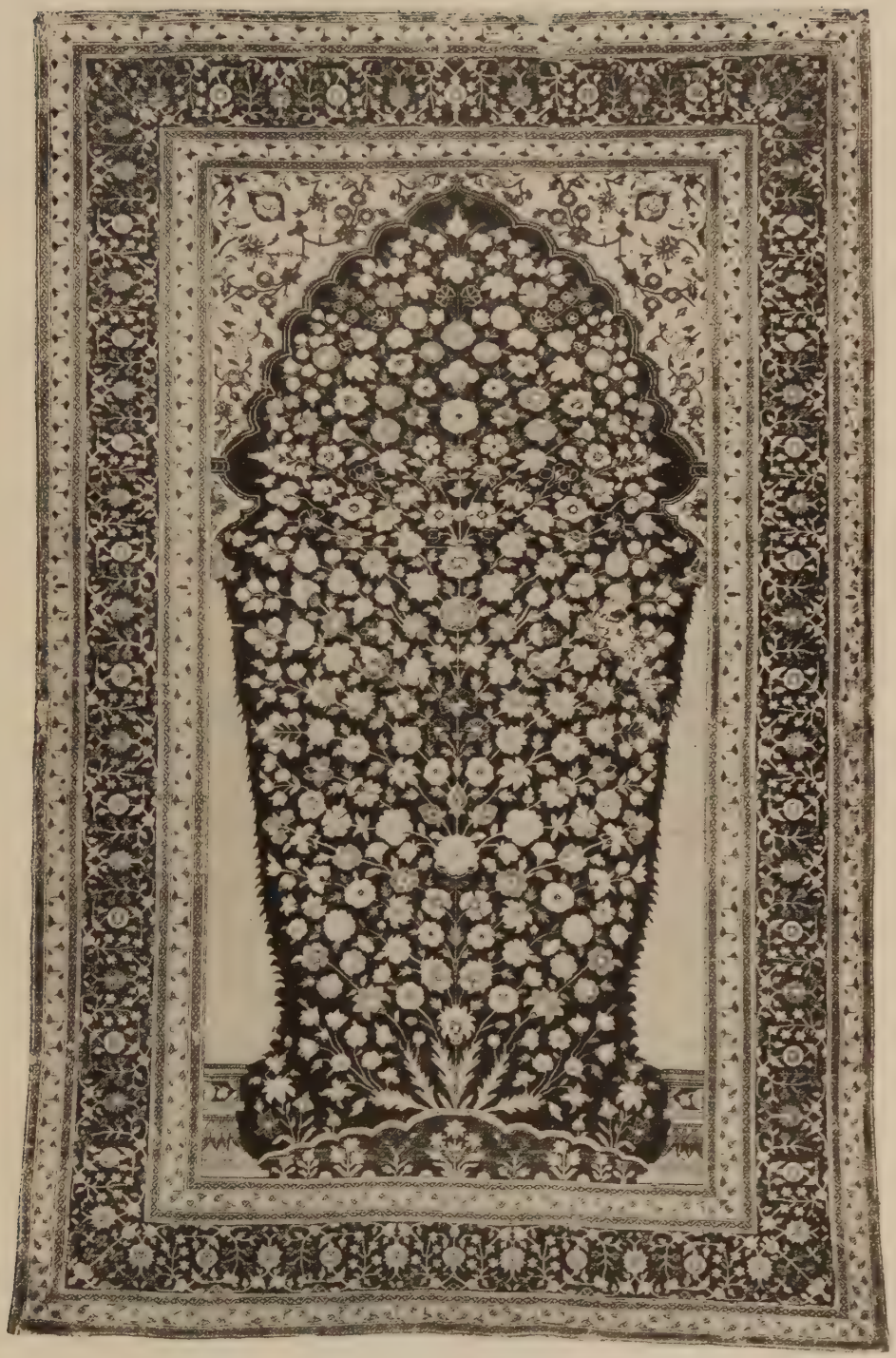
Persischer Tierteppich. Berlin, Kunstgewerbe-Museum

Persischer Gartenteppich. Wien, Sammlung Figdor

Gewirkter persischer Tierteppich. Wien, Sammlung Figdor

Gewirkter Jagdteppich
München, Residenz-Museum

Sogen. Polenteppich. Wien, Sammlung Liechtenstein



Indischer Gebetsteppich. Wien, Österreichisches Museum

Persischer Teppich
Früher Näsby, Sammlung Lamm

Ägyptischer Seidenteppich
Wien, Österreichisches Museum

Uschakteppich aus Kleinasien
München, Sammlung Drey

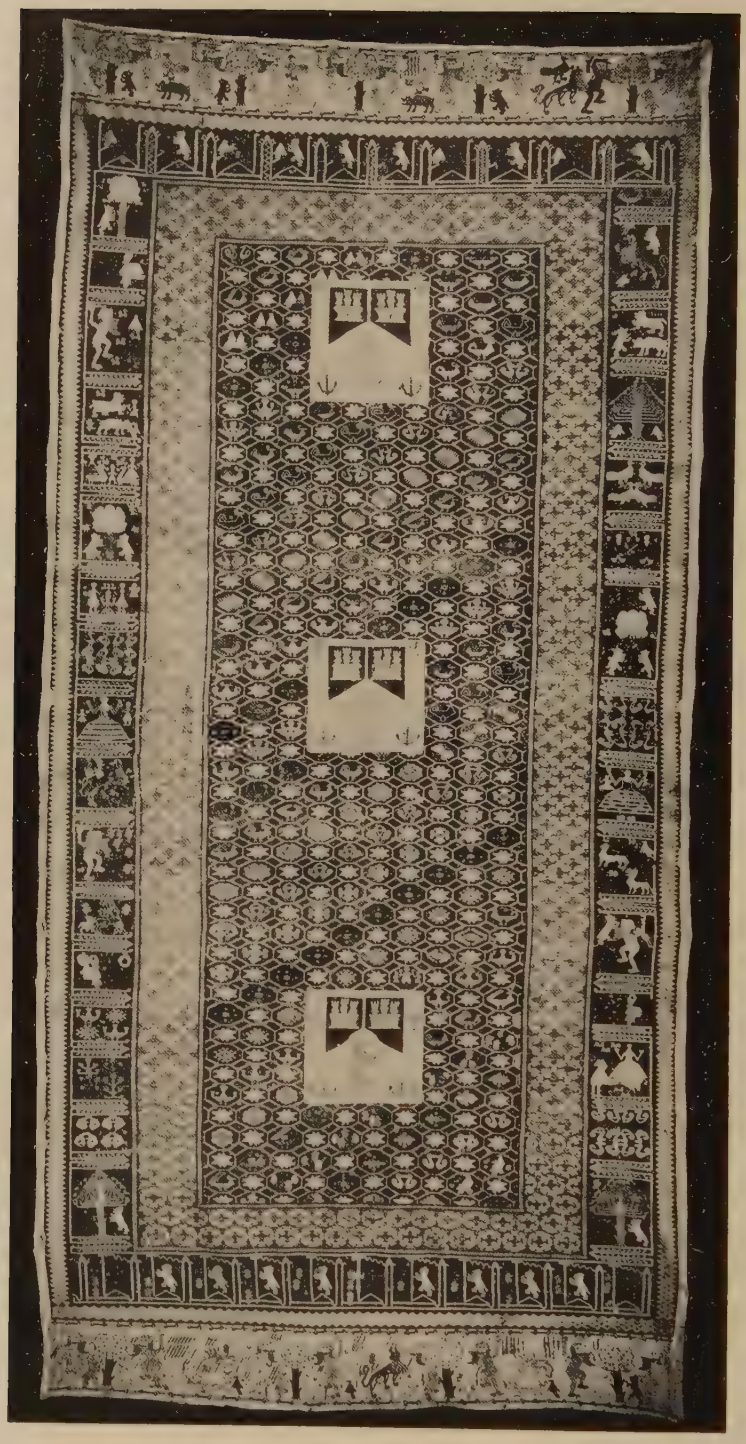
Uschakteppich aus Kleinasien
Berlin, Sammlung von Haniel

Anatolischer Gebetsteppich. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

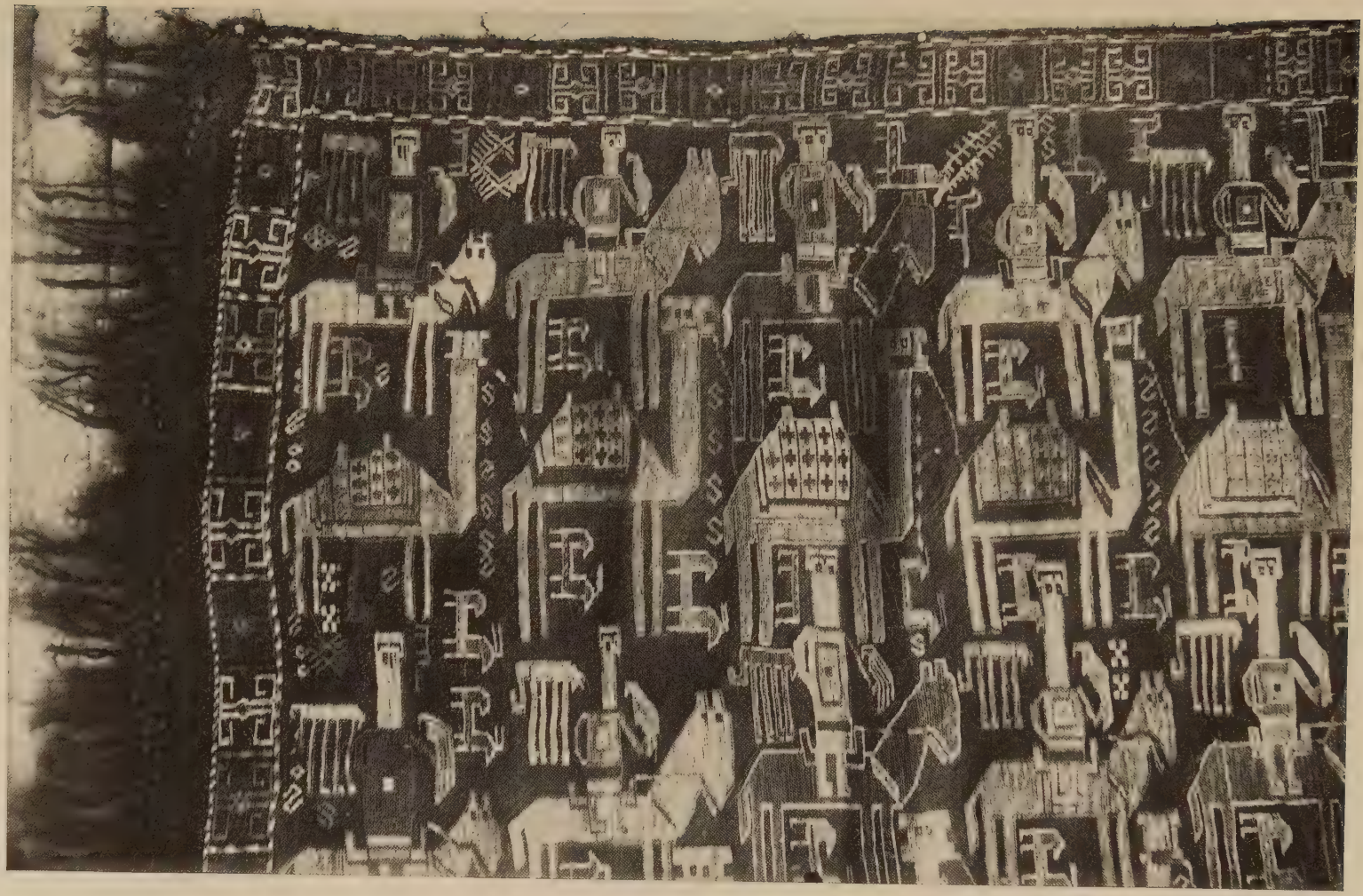
Türkischer Gebetsteppich. Wien, Österreichisches Museum

Türkischer Teppich. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Türkischer Teppich. Bayern, Sammlung v. Tucher



Mudejar, Knüpfteppich aus Spanien. Berlin, Schloßmuseum



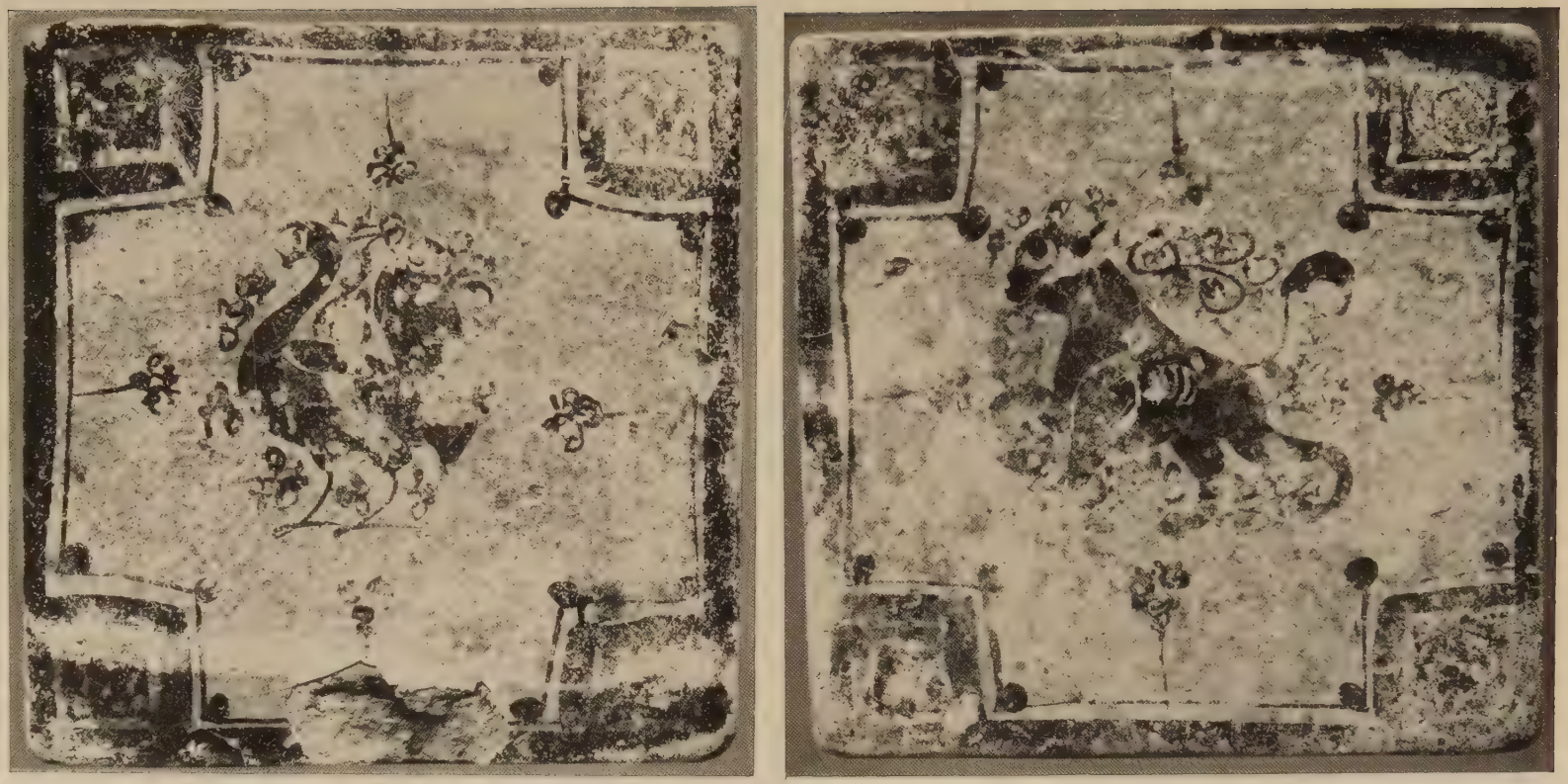
Gewirkter Kubateppich. Tiflis, Kaukasisches Museum

Unglasierte Henkelvase aus Mesopotamien
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Fayenceteller mit Lüstermalerei. Aus Samarra (Mesopotamien)
Im Kunsthandel

Schale mit Lüsterdekor aus Luxor
New York, Sammlung Kelekian

Fragment eines Tellers aus Mesopotamien
Paris, Sammlung Bourgeois



Lüsterfliesen aus Raqqa (Mesopotamien). Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Schüssel mit Lüsterdekor. Aus Persien. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Schüssel mit Lüsterdekor. Aus Raqqa (Mesopotamien)
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Schüssel mit Lüsterdekor. Aus Raqqa (Mesopotamien). Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Sogenannte Ghabri-Fayence. Aus Persien. Im Kunsthandel

Henkelkanne aus Fayence. Aus Raghes (Persien). Paris, Sammlung Kevorkian

Sogenannte Ghabri-Schüssel. Aus Persien. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Teller mit Lüsterdekör. Aus Raghes (Persien). Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Löwenfigur aus Fayence. Aus Ragiet (Persien). Berlin, Sammlung Skaller.

Sternfliese mit Lüsterdekor. Aus Veramin (Persien) (?)
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Buntbemalter Henkelnapf. Aus Raghes (Persien). Im Kunsthandel

Fayence-Flasche aus Raghes (Persien). Pariser Sammlung Kevorkian

Schriftfliese mit Emailmalerei

Schriftfliese mit Lüstermalerei

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Henkeltöpfe mit Lüsterdekor. Aus Raghes. Rom, Sammlung Imbert

Madonnenfigur als Gefäß. Aus Raghes. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Vase mit Blaumalerei (?). Aus Persien oder Syrien
Im Kunsthandel

Henkelkrug mit Lüsterdekor. Aus Raghes (?) (Persien)
Im Kunsthandel

Blauglasierte Henkelvase mit Reliefdekor. Aus Persien
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Blauglasierter Henkelkrug. Aus Persien
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Fliese. Aus Syrien. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Farbig glasierte Albarelli. Aus Syrien. Verschiedener Besitz

Sog. Mamlukenkeramik. Oben: Eber aus Fayence. Unten: Fayenceschüssel mit Überlaufglasur. Aus Ägypten. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Persische Fliesen mit Haremsdienerinnen
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Porzellanartiger Fayenceteller. Aus Persien
London, Victoria and Albert Museum

Blauweißer Schüsselspiegel mit den Tierkreisbildern. Aus Persien
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Türkische Fayenceschüsseln
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, und Berlin, Sammlung. v. Haniel

Türkische Fliese. Wien, Österreichisches Museum

Türkische Fayencekannen. Im Privatbesitz

Buntglasiertes Fayencebecken
Aus Kutahia (Türkei)

Fayenceschale mit Lüsterdekor. Aus Málaga (Spanien)
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Fayencebecken mit Lüsterdekor. Aus Valencia (Spanien)
Uccle (Belgien), Sammlung van Gelder

Große Henkelvase mit Lüsterdekor. Palermo, Museum

Alhambravase. Granada, Alhambra

Fayenceschüssel mit Goldlüster. Aus Valencia. Paris, Sammlung Stora

Henkelgefäß aus Bergkristall. Aus Ägypten. Wien, Kunsthistorisches Museum

Tafel XXX

Links: Kristallkanne. Aus Ägypten. Rechts: Sogenanntes „Hedwigsglas". Aus Ägypten. Amsterdam, Rijksmuseum

Gepreßte Glasgefäße aus Ägypten. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Henkelvase mit Preßdekor und Auflagen. Aus Syrien
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Glasflasche mit aufgelegtem Dekor
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Glasflaschen mit Preßdekor und Auflagen. Aus Ägypten
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Glasbecher mit Emaildekor. Kassel, Staatliches Landesmuseum

Glasampel mit Emaildekor. Aus Syrien. Früher: Köln, Sammlung Bourgeois

Glasampel mit Emaildekor. Aus Syrien. Wien, Naturhistorisches Museum

Glasflasche mit Emaildekor. Aus Syrien. Wien, Stephanskirche

Trinkflasche mit Emailmalerei. Aus Syrien. 14. Jahrh. Leningrad, Sammlung Tolstaja.

Glaspokal mit Emaildekor. Aus Syrien. Berlin, Sammlung Sarre

Silberschüssel nach sasanidischem Vorbild
Leningrad, Museum

Goldschale des Königs Khusrau II.
Paris, Bibliothèque Nationale

Silberschale. Aus den Mittelmeerländern
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Bronzekanne. Aus Persien. Früher Leningrad, Sammlung Polontzoff

Bronzekannen. Aus Persien. Leningrad

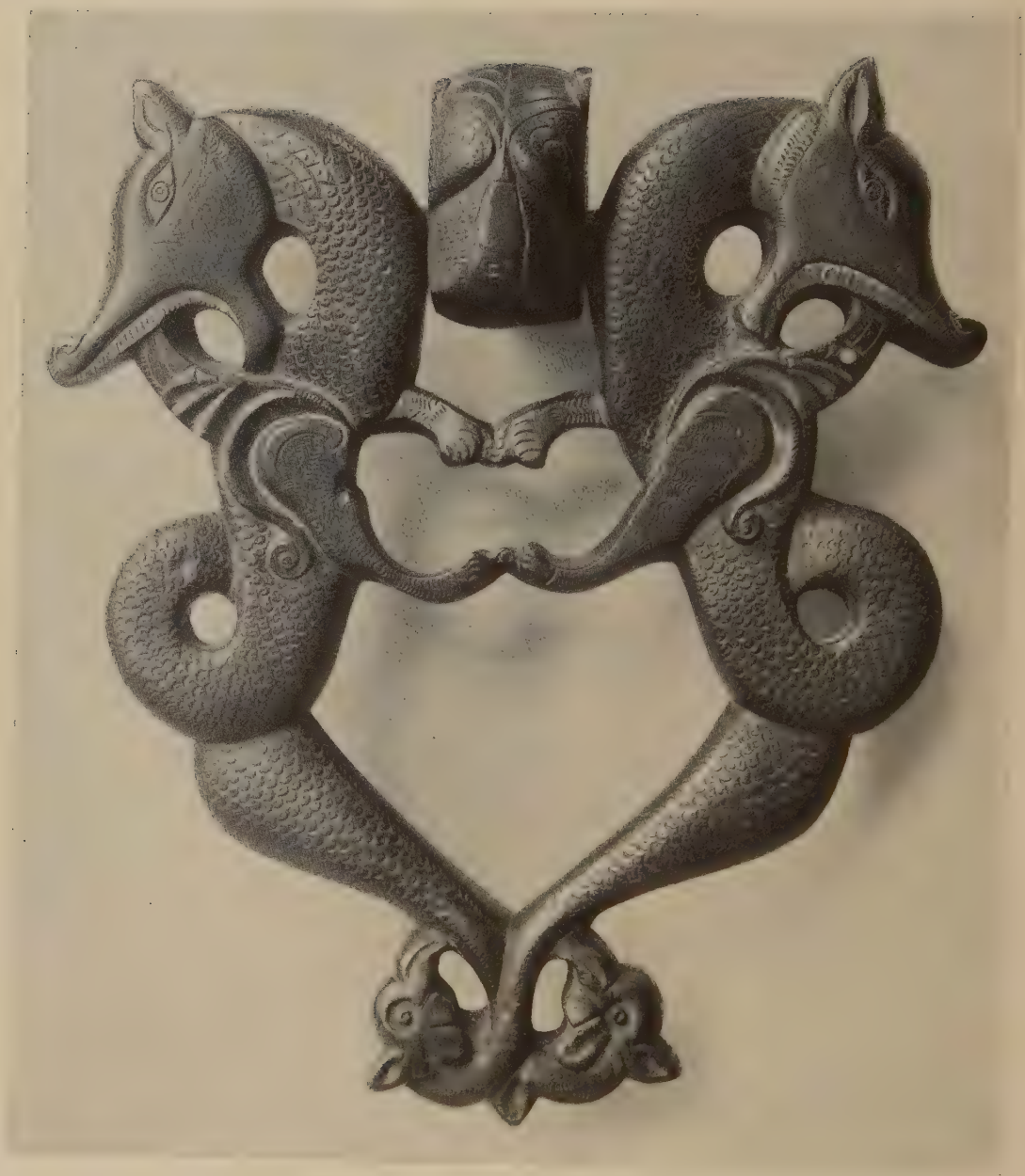
Bronzenes Räuchergefäß in Gestalt einer Ente. Aus Turkestan. Leningrad, Museum

Bronzener Hahn. Aus Turkestan. Leningrad, Museum

Räuchergefäße mit Durchbruchverzierung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Bronzener Hirsch. Aus Ägypten. München, Bayerisches National-Museum

Räucherschalen. Aus Persien. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Bronzener Türklopfer. Aus Mesopotamien. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Greif aus Bronze. Aus Ägypten. Pisa, Campo Santo

Bronzener Zierleuchter. Aus Ägypten
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Bronzener Ziertisch. Aus Ägypten
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Tauschierter Bronzekessel. Aus Persien. Leningrad, Museum

Luristan-Bronzekessel. Aus Ossen. Leningrad, Museum

Tauschierte Untertasse zum Bronzekessel. Aus Persien
Leningrad, Museum

Bronzekanne aus Persien. Leningrad, Museum

Bronzekanne aus Persien. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Bronzekanne aus Ägypten. Florenz, Museo Nazionale

Silbertauschiertes Bronzebecken. Aus Mossul (Mesopotamien)
München, Staatsbibliothek

Silbertauschiertes Bronzebecken, Teilansicht. Aus Syrien. Brüssel, Sammlung Herzog von Arenberg

Bronzeleuchter aus Syrien. Paris, Sammlung Peytel und Näsby (Schweden), Sammlung C. Lamm

Tauschierte Bronzeleuchter aus Mossul (Mesopotamien). Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Bronzeschüssel aus Ägypten oder Mesopotamien
Berlin, Sammlung Freiherr von Oppenheim

Korankasten mit Bronzebeschlägen. Aus Ägypten
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Türkische Goldkanne mit Edelsteinen und Email. Moskau, Museum

Tafel XXXV

Bronzebecken aus Ägypten
Konstantinopel, Tschinili-Kiöschk

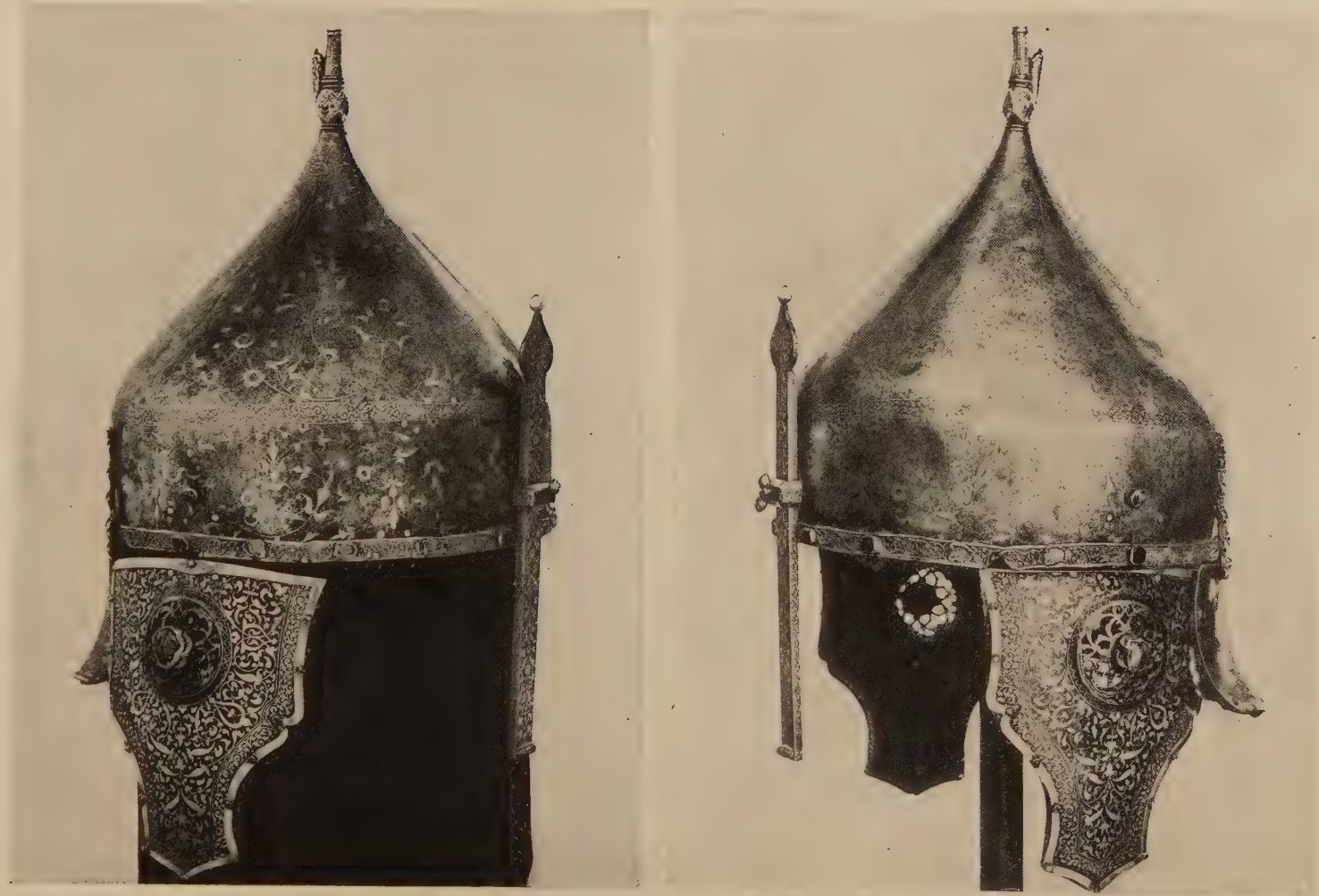
Emaillierte Kupferschüssel aus Persien. Innsbruck, Landesmuseum

Emaillierte Kupferschüssel aus Persien (Unterseite). Innsbruck, Landesmuseum

Helm aus damasziertem Stahl mit Kettenbehang. Aus Persien
Konstantinopel, Museum

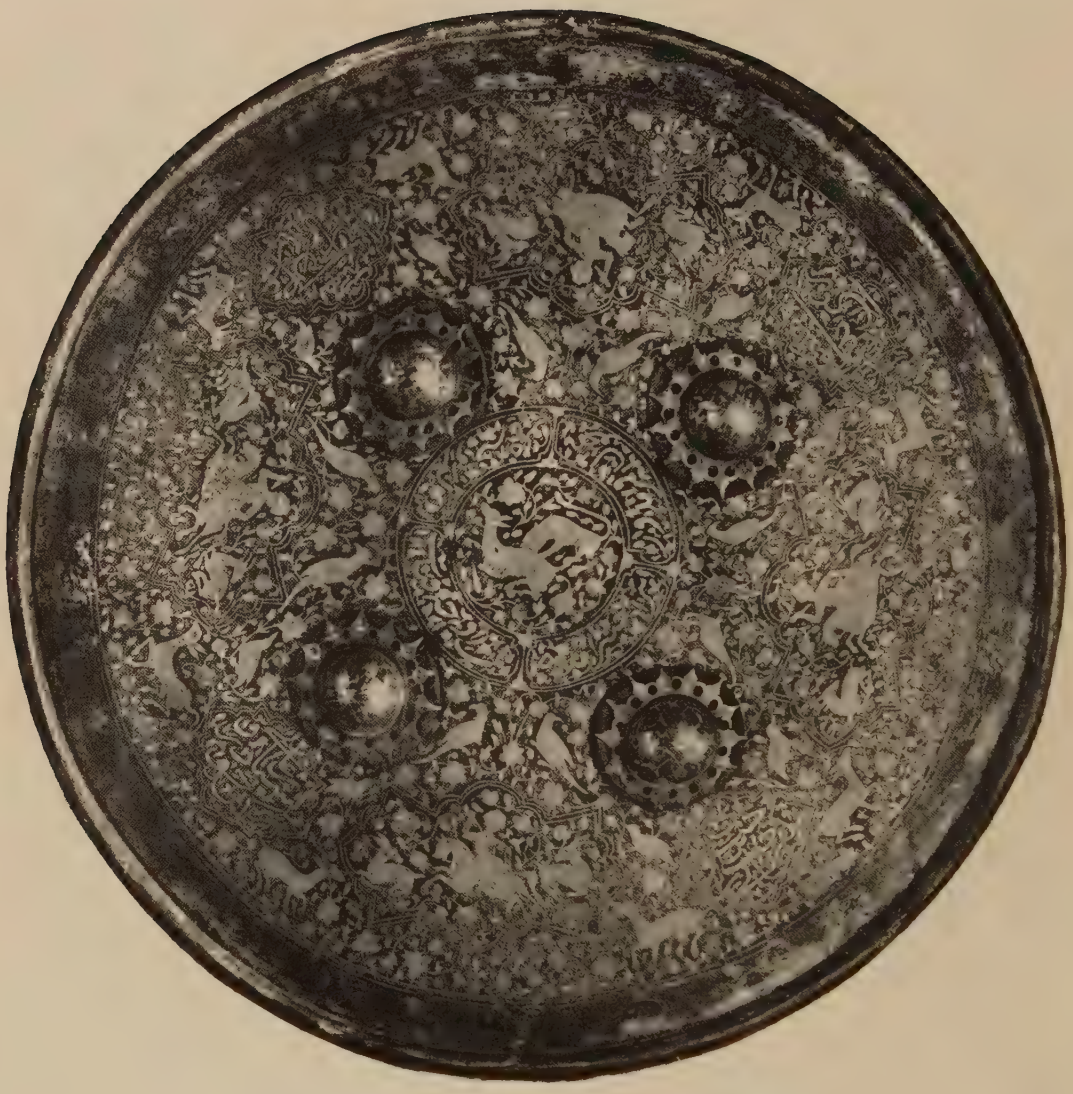
Helm aus Stahl mit Kettenbehang
Aus Persien oder Indien
Berlin, Zeughaus

Eisenhelm mit Silbertausia. Aus der Türkei. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Helm aus gebläutem Stahl. Aus Persien. Moskau, Museum

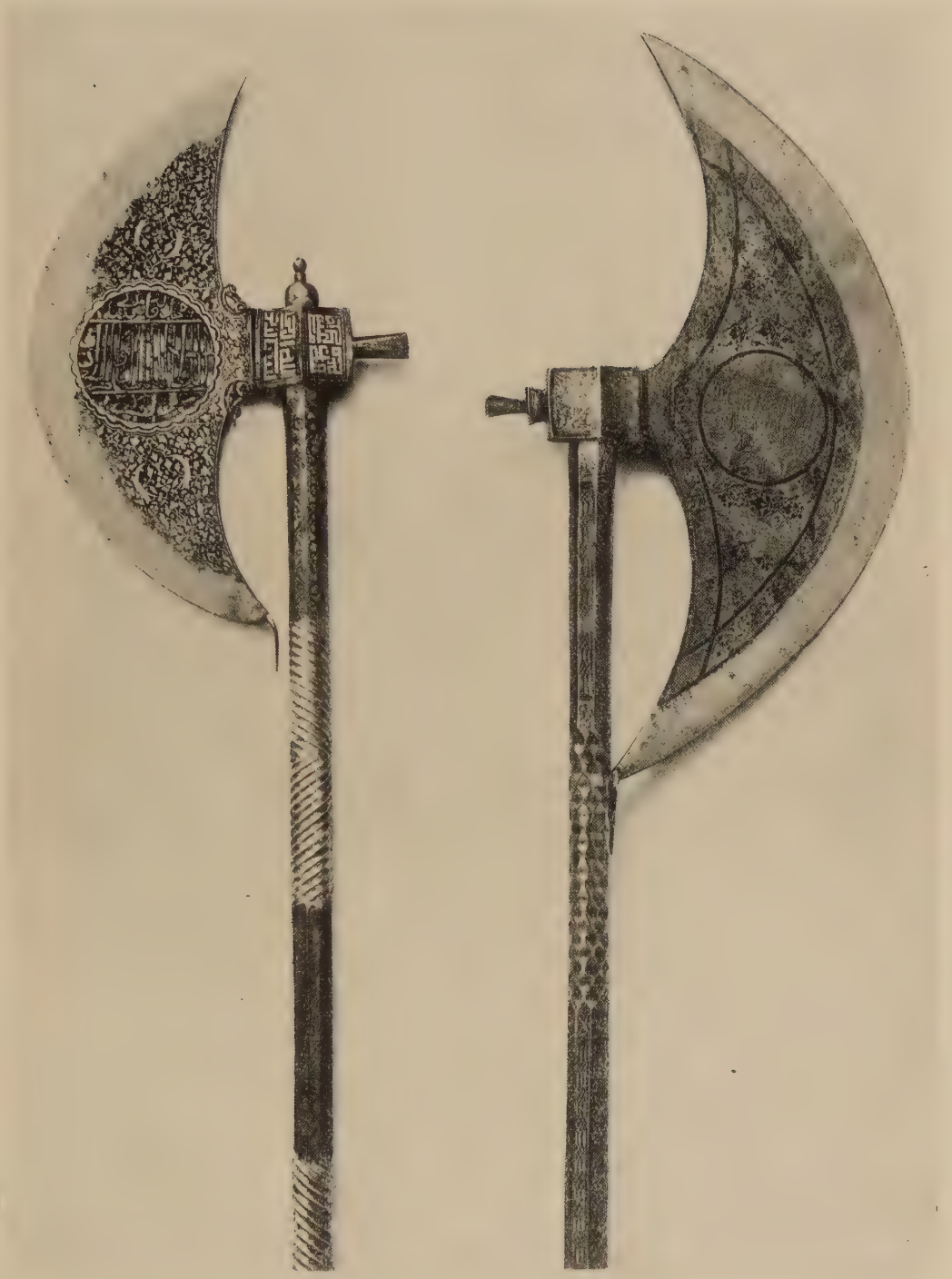
Schild aus damasziertem Stahl mit Goldtausia. Aus Persien. Moskau, Museum



Geätzter Metallschild. Aus Persien
Mailand, Museo Poldi Pezzoli

Eisenschild mit Gold- und Silbertausia
Wien, Kunsthistorisches Museum

Bemalter Eisenschild. Aus der Türkei
Wien, Kunsthistorisches Museum



Streitbeile mit Goldtausia. Aus Ägypten. Wien und Dresden

Dolche in Scheiden mit getriebener Ornamentik. Aus der Türkei
Wien und Dresden

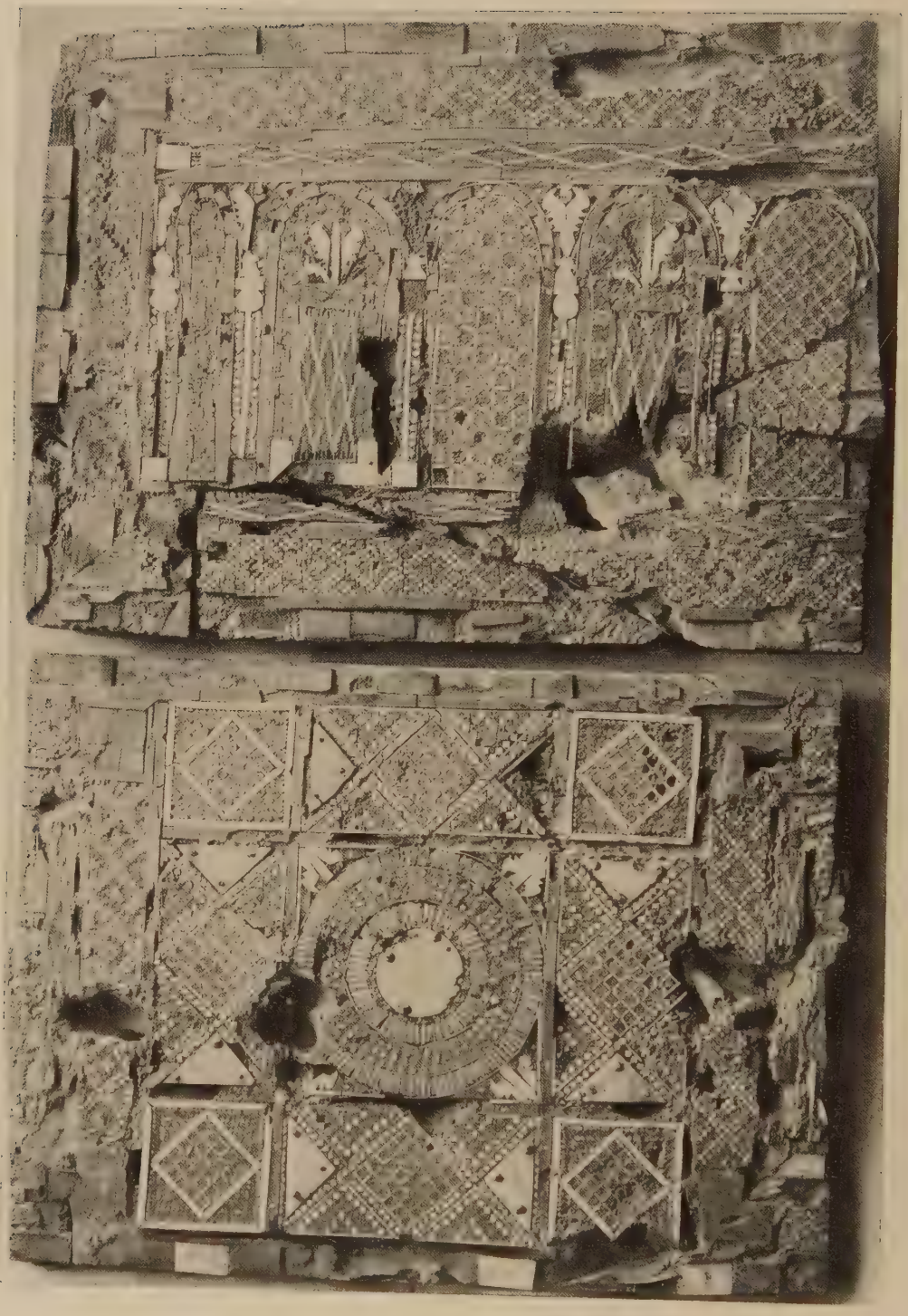
Dolche und Scheiden. Aus der Türkei. Wien und Dresden

Dolch und Scheiden. Aus Persien. Leningrad, Museum

Dolche und Scheide. Aus Persien. Leningrad und Moskau

Schwertklingen mit Gold- und Silbertausia. Aus Westturkestan oder Herat
Leningrad, Museum

Zierbretter aus der Kalaunmoschee in Kairo
Kairo, Musée Arabe



Eingelegter Korandeckel aus Holz. Aus Ägypten
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

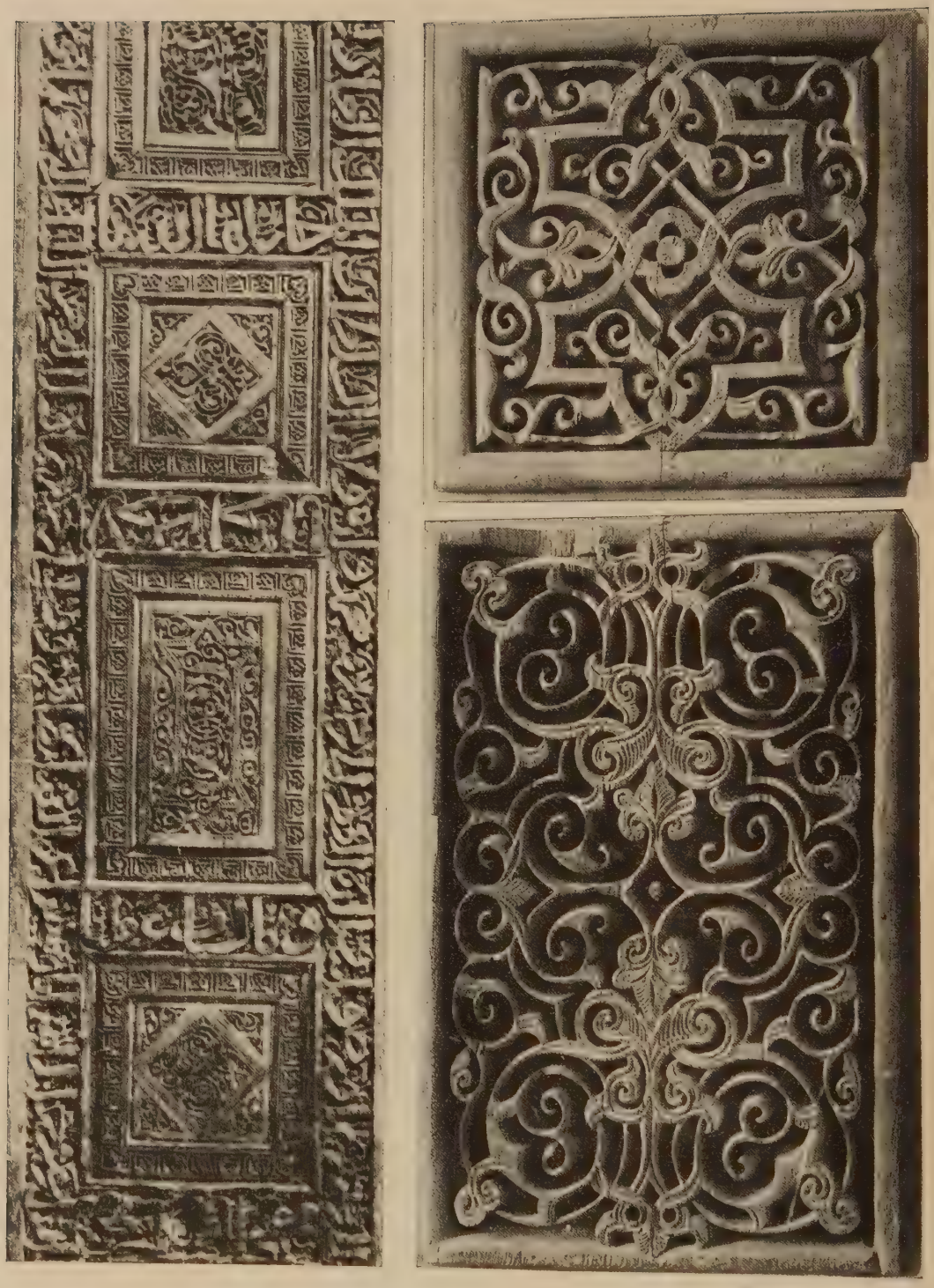
Geschnitzte Holzbretter. Aus Ägypten. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Holzmihrab (Teilansicht) aus der Moschee Sitte Nefisa in Kairo
Kairo, Musée Arabe

Holzmihrab aus der Moschee Sitte Nefisa in Kairo
Kairo, Musée Arabe

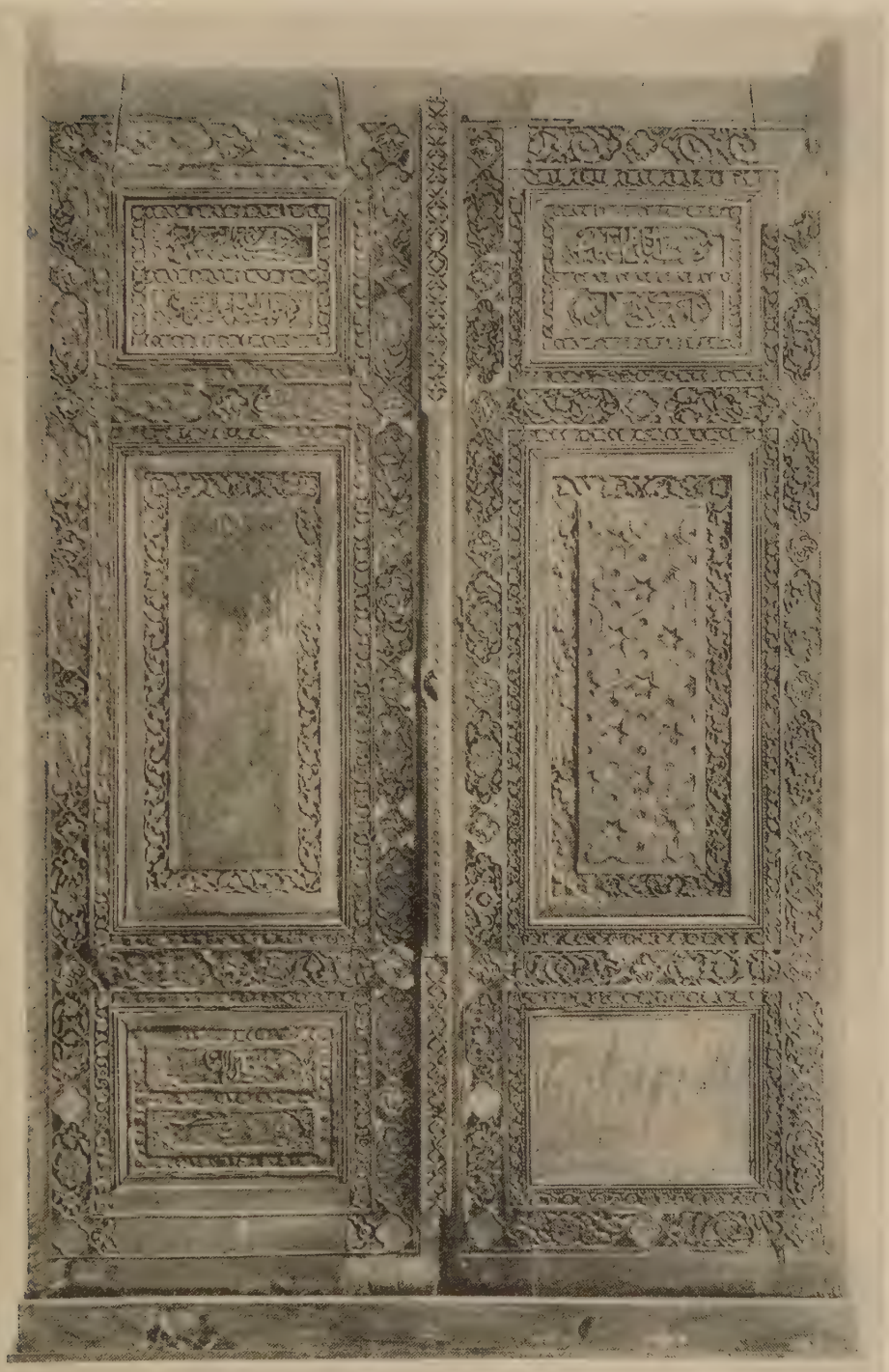
Holztür aus Konia (Kleinasien). Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Holztür aus einer Moschee in Angora. Konstantinopel, Museum

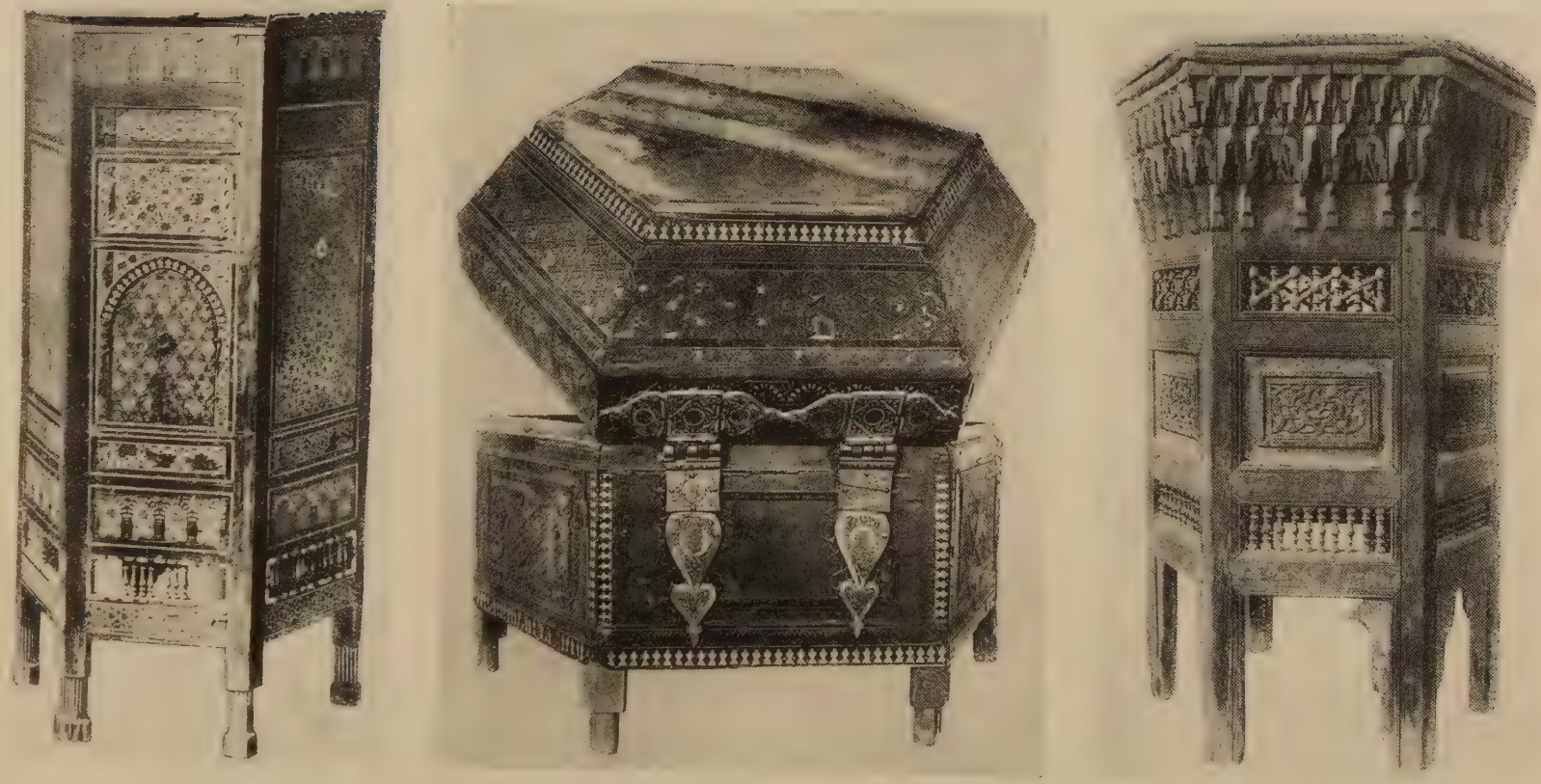


Links: Seitenteil eines Kenotaphs. Holzschnitzerei. Rechts: Geschnitzte Zierbretter. Sämtlich in Kairo, Musée Arabe

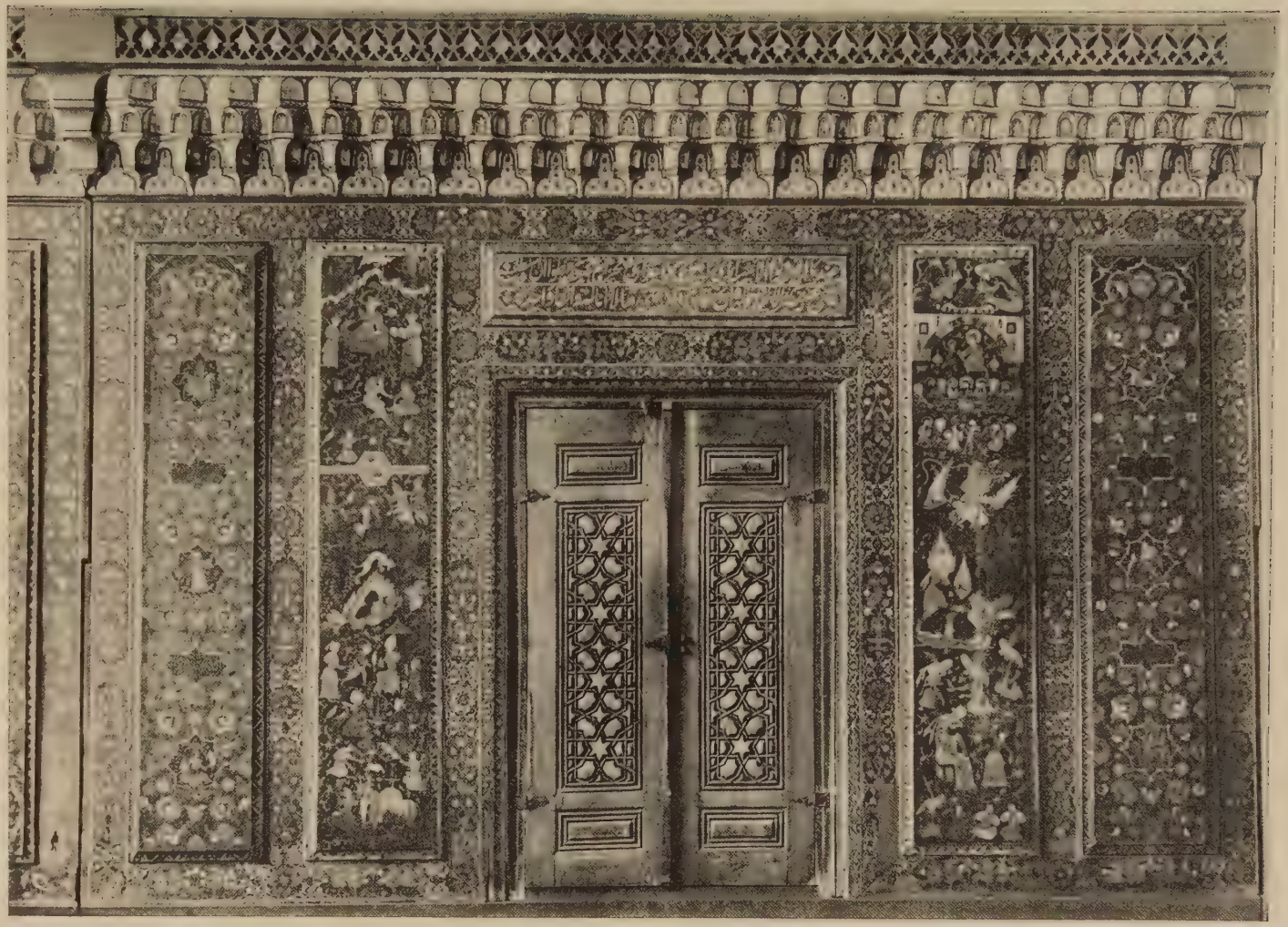
Holzgeschnitzte Tür aus Murcia, Spanien. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum



Holztür aus Persien. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Links: Kursi mit Elfenbeinintarsia. Mitte: Eingelegte Korantruhe. Rechts: Kursi. Sämtlich in Kairo, Musée Arabe



Bemalte Holzwand aus Aleppo. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Oberteil der gemalten Felder der Holzwand aus Aleppo
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Unterteil der gemalten Felder der Holzwand aus Aleppo
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

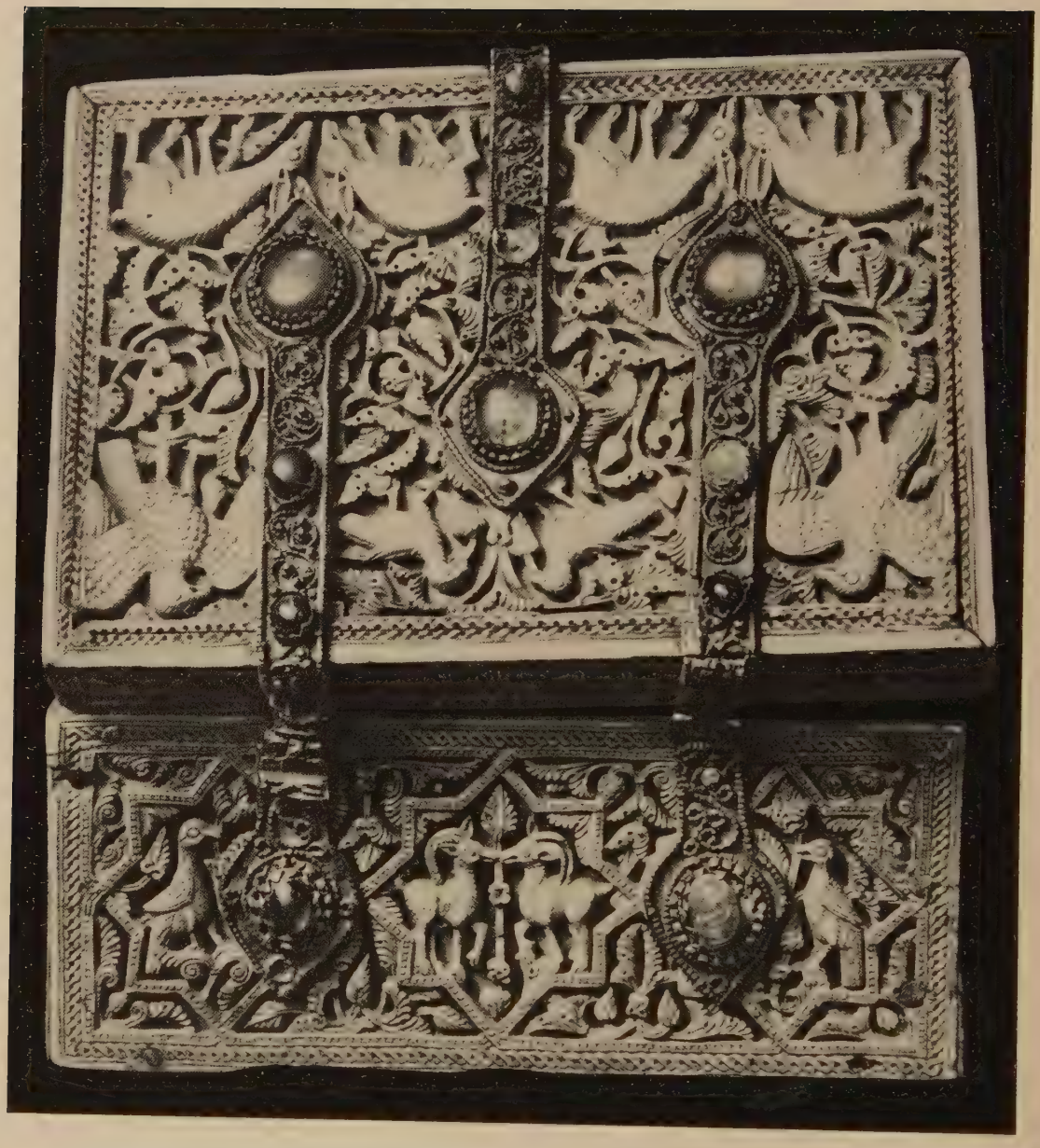
Darstellung der Maria mit Kind auf der bemalten Holzwand aus Aleppo. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Holzkoffer mit Elfenbeinintarsien. Aus Sizilien. Palermo, Cappella Palatina

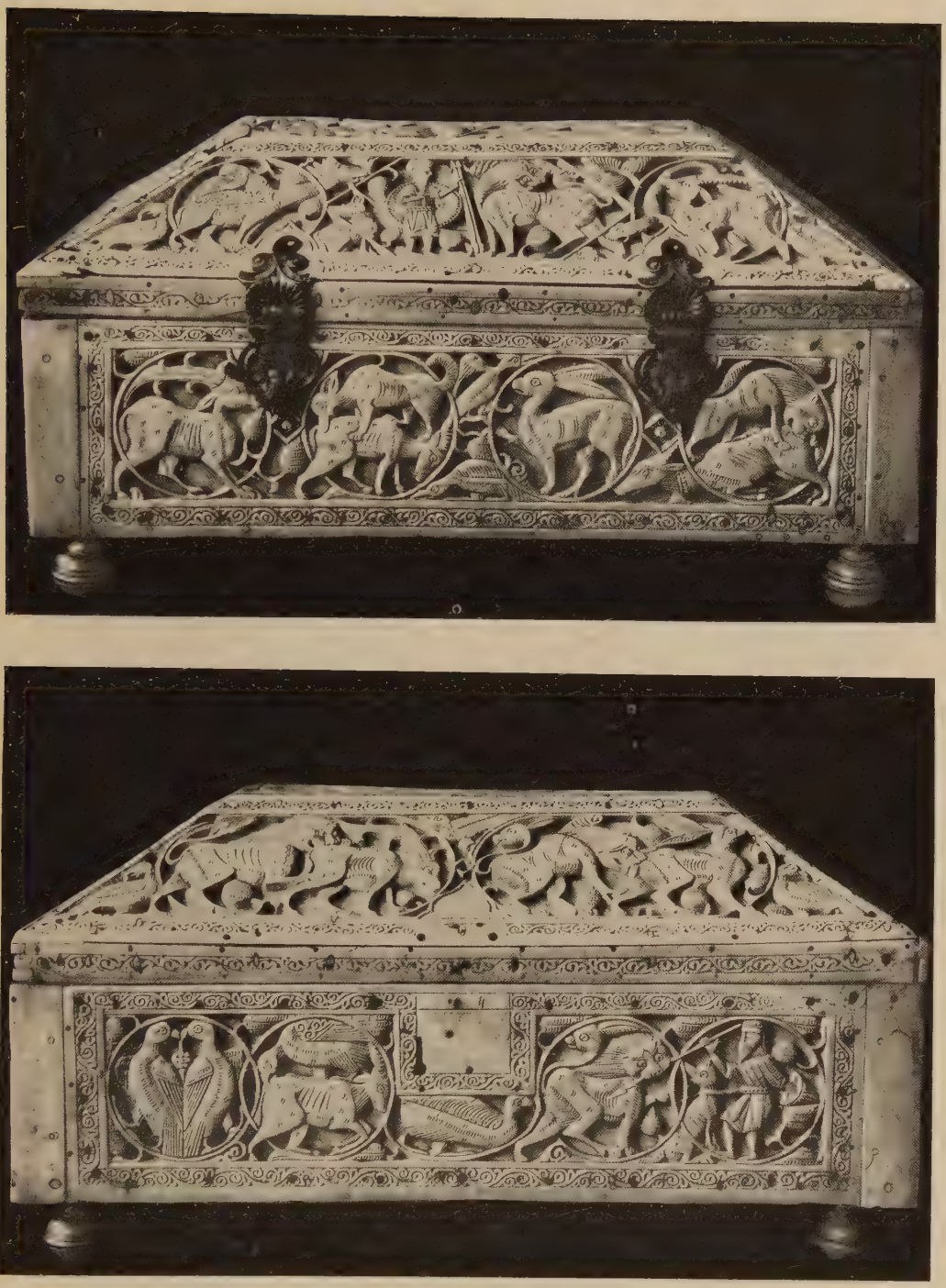
Holztür aus Westturkestan
Näsby (Schweden), Sammlung C. Lamm

Reliquienkasten mit Elfenbeinbelag. Aus Sizilien (?). Würzburg, Domkapitel

Bemaltes Elfenbeinkästchen aus Sizilien. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Elfenbeinkästchen aus Spanien. Florenz, Museo Nazionale



Kasten im Olifantstil. Aus Unteritalien. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Teile eines Elfenbeinkästchens. Florenz, Museo Nazionale

Teile eines Elfenbeinkästchens. Florenz, Museo Nazionale

Sogen. Olifanthörner. Paris, Louvre

Reliefmedaillons aus Ton und Zierbrett. Aus Mesopotamien und Ägypten. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Oben: Heraldische Löwen. Steinrelief aus Ägypten. Kairo, Musée Arabe
Unten: Jäger zu Pferde und Hirsche. Reliefs an einem Marmorbecken. Aus Sizilien

Frühislamische Stuckreliefs. Aus Mesopotamien. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

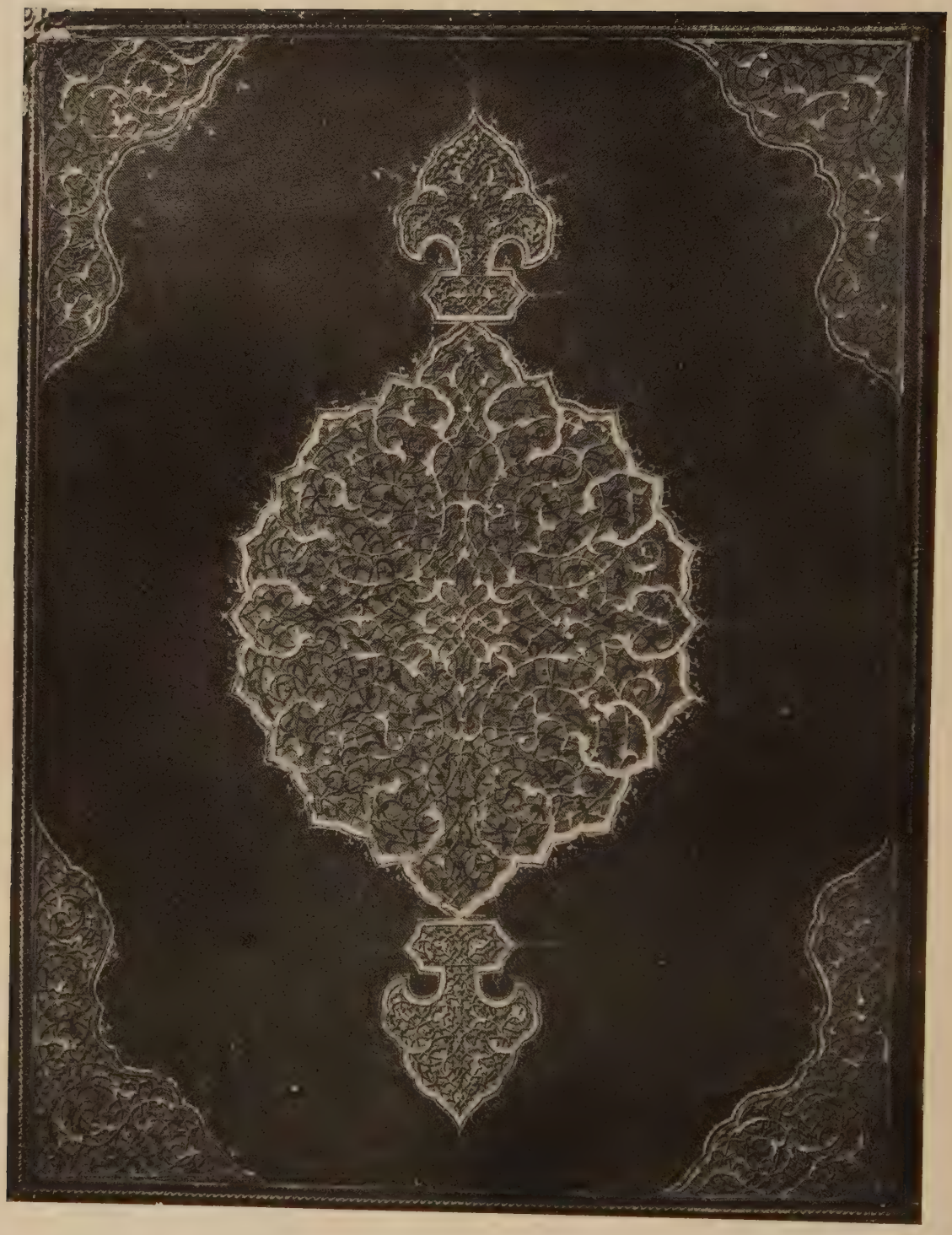
Stuckmedaillons. Aus Persien. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Stuckfliese. Geschnitten und bemalt. Aus Persien
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Kufische Reliefschrift aus Stuck (Fragment). Aus Persien
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

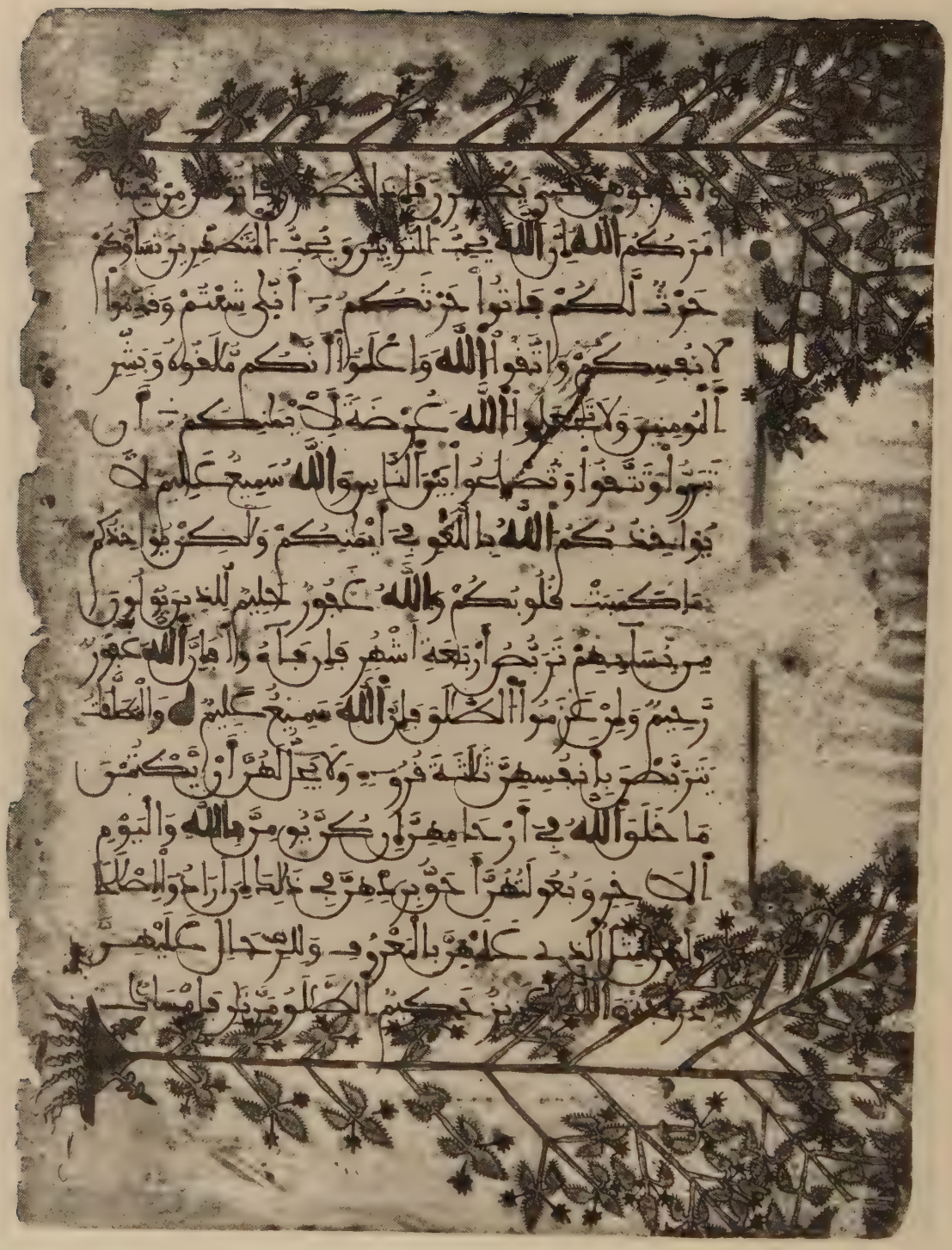
Gepreßter Bucheinband. Aus Ägypten. Berlin, Sammlung Moritz

Einband mit Goldpressung. Aus Persien. Paris, Sammlung Peytel



Persischer Bucheinband (Innenseite). Stockholm, Sammlung Martin

Kufische Schriftproben aus einem Koran. Aus Mesopotamien
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Schriftseite in Maghrebi. Aus Spanien. Stockholm, Sammlung Martin

Schriftseite aus einem Koran. Aus Bagdad. Leipzig, Stadtbibliothek

Titelblatt einer Koranhandschrift in Neskischrift. Aus der Türkei
Früher Berlin, Sammlung Zander

Kalligraphische Schrifttafel. Aus Persien. Berlin, Sammlung Sarre

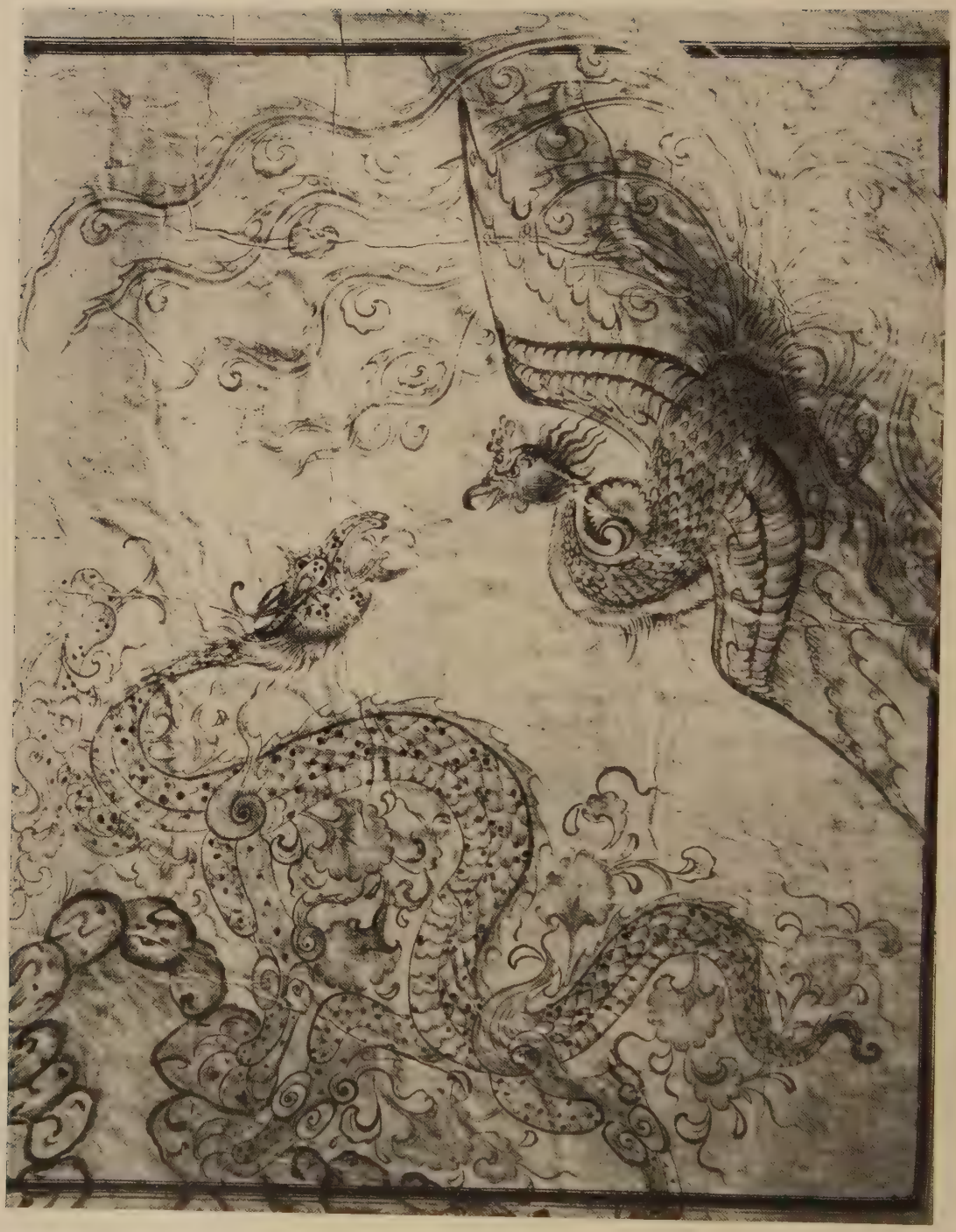
Illustration aus den Makamen des Hariri. Arabisch. Wien, National-Bibliothek

Illustration aus Dioskurides' Materia medica. Arabisch. Stockholm, Slg. Martin

Miniatur aus Dioskurides' Materia medica. Arabisch. Berlin, Sammlung Sarre

Miniatur aus einer Galenhandschrift. Arabisch. Wien, National-Bibliothek

Zeichnung aus einer Hariri-Handschrift. Arabisch. London, British Museum

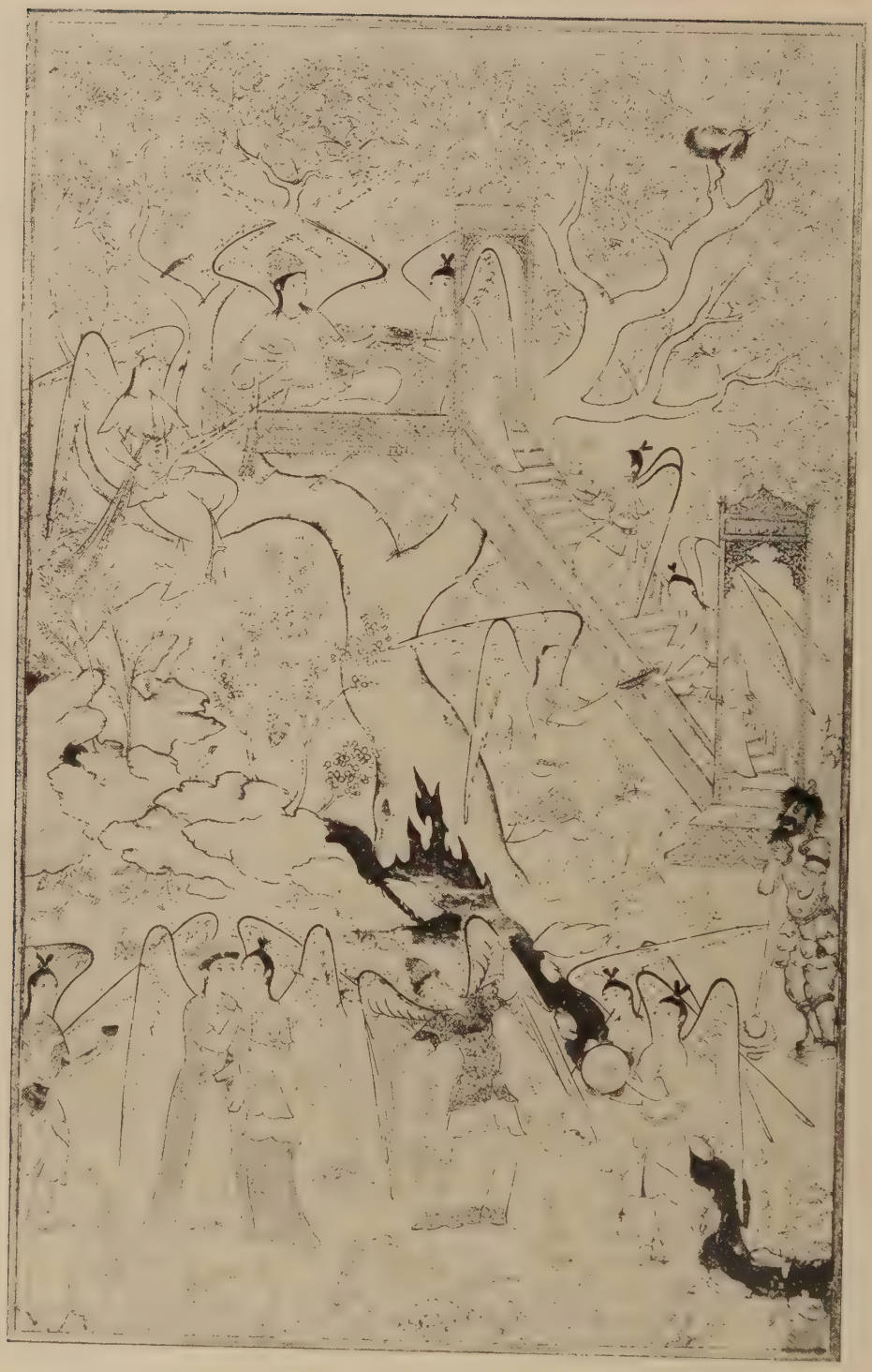


Drache und Simurg. Westturkestanisch. Konstantinopel, Staatliche Bibliothek

Reiterkampf. Persisch. Konstantinopel, Staatliche Bibliothek

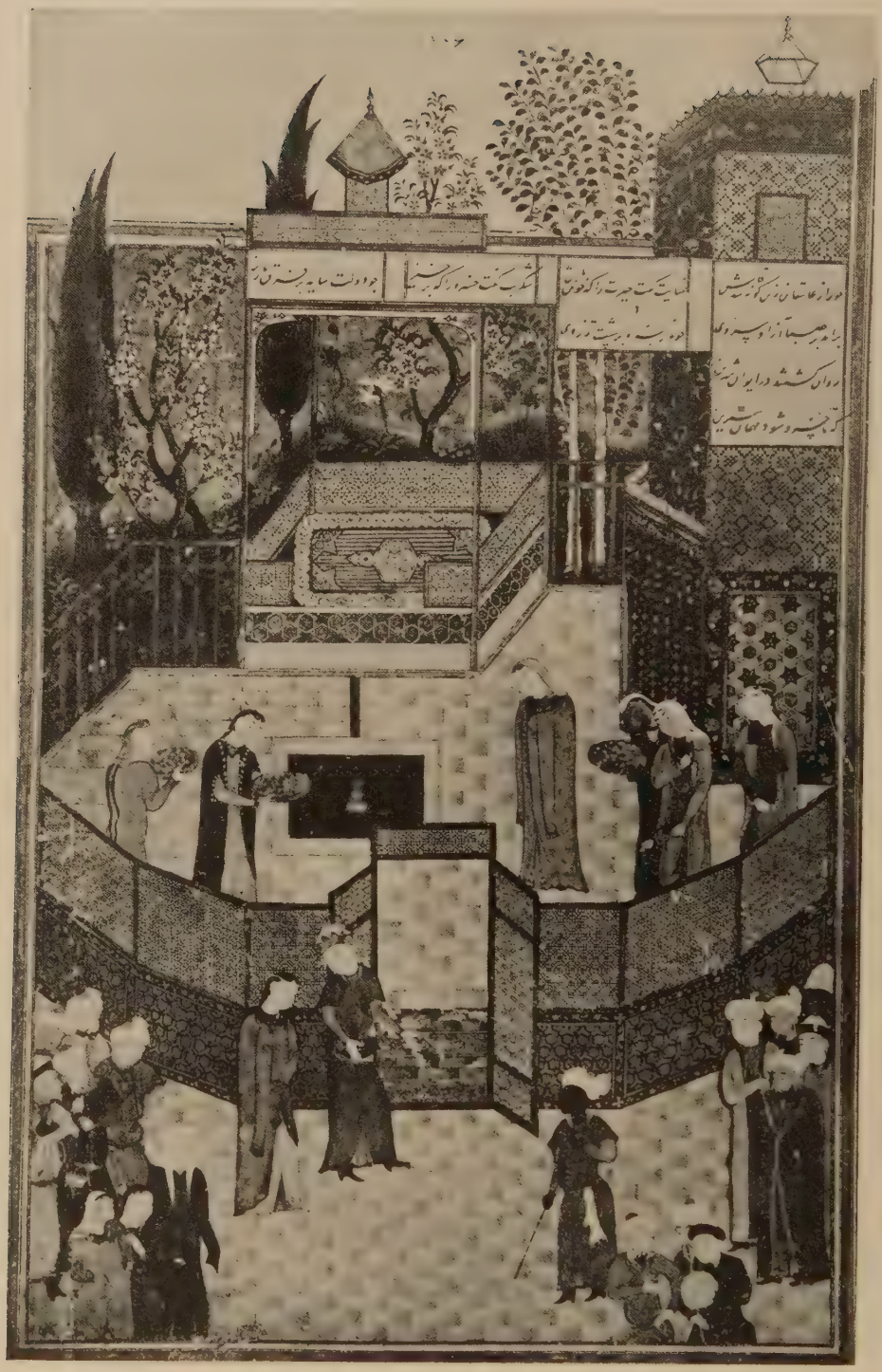
Humaj und Humajun. Persisch
Paris, Musée des Arts Décoratifs

Rustems Schlaf. Aus einem Schahnameh. Persisch
Früher Stockholm, Sammlung Martin



Paradiesszene. Westturkestanisch. Berlin, Sammlung Sarre

Bihzad : Empfang bei Timur. Persisch. Boston, Museum of Fine Arts



Bihzad: Szene aus Khosrau und Schirin. Persisch
Florenz, Sammlung Martin

Randmalerei in Gold. Aus einer Handschrift von Sa'di's Bostan. Persisch
Leipzig, Kunstgewerbe-Museum

Mir Saijid Ali: Szene aus Nizamis Leila und Madschnun. Persisch
London, Britisch Museum

Sultan Mohammed: Schah Tahmasp und die Prinzen auf der Jagd. Persisch
Leningrad, Staatsbibliothek

Schule des Sultans Mohammed: Bildnis eines Prinzen
Persisch. Leningrad, Staatsbibliothek

Jüngling mit Falke. Persisch
New York, Sammlung Morgan

Agha Riza: Jüngling mit Blumenstrauß
Persisch. Paris, Bibliothèque Nationale

Afzal el-Hussaini: Schlafendes Liebespaar, im Hintergrund Wandmalerei
Persisch. Leningrad, Staatsbibliothek

Szene aus dem Hamza-Roman. Indisch. Wien, Österreichisches Museum

Kaiser Humajun auf der Jagd. Indisch
London, Sammlung Quaritch

Hofversammlung (Durbar) des Kaisers Dschehangir. Indisch
Berlin, Sammlung Schulz

Anupchatar: Bildnis des Mullah Saad Allah. Indisch
London, British Museum

Schiffszene. Indisch. Leningrad, Staatsbibliothek

Hofszene. Indisch. Leningrad, Staatsbibliothek

Genien beim Eremiten, Nachtszene. Indisch. London, Sammlung Read

Mihr Tschand: Empfangsszene. Indisch
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Schattentheaterfigur aus Leder. Aus Ägypten. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

KATALOG DER ABBILDUNGEN

Die Vorlagen zu den nachstehend verzeichneten Abbildungen sind zu einem großen Teile den Photographiensammlungen von E. Diez und H. Glück und des Propyläenverlages entnommen. Ein Teil der Aufnahmen wurde ferner vom Kaiser-Friedrich-Museum und der Staatlichen Kunstbibliothek in Berlin zur Verfügung gestellt. Die Bilder der achämenidischen und parthischen Kunstdenkmäler waren bereits von Herrn Dr. Walter Andrae für den II. Band der Propyläen-Kunstgeschichte zusammengestellt und wurden hier übernommen (vgl. Anmerkung Seite 12 und Bd. II, Schlußwort Seite 160). Für das islamische Kunstgewerbe stellte der Verlag F. Bruckmann A.-G., München, die auf der Münchener Ausstellung 1910 angefertigten Originalaufnahmen zur Reproduktion zur Verfügung. Die Farbvorlage zu Tafel XXV stammt aus dem in Kürze in den Verlagen Anton Schroll & Co. und Karl W. Hiersemann erscheinenden Werke „Altorientalische Teppiche, herausgegeben vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, bearbeitet von Friedrich Sarre und Hermann Trenkwald". Die farbigen Neuaufnahmen zu Tafel XXIII, XXIV, XXVII, XXIX, XXXVIII wurden durch das freundliche Entgegenkommen der Herren Dr. A. Figdor, Wien, Prof. Dr. F. Sarre, Berlin, O. Skaller, Berlin, und der Leitung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien ermöglicht. Allen den genannten Stellen und Personen sowie Herrn Dr. E. Kühnel, der uns bei Beschaffung und Auswahl der Abbildungen besonders behilflich war, sagen wir an dieser Stelle für ihre freundliche Unterstützung unseren besten Dank.

E. DIEZ H. GLÜCK

DIE VORISLAMISCHEN VORAUSSETZUNGEN

Von allgemeiner Literatur über die Kunst der Achämeniden, Parther und Sasaniden seien an älteren grundlegenden Werken erwähnt: Flandin et Coste, Voyage en Perse (Paris 1840/41); M. Dieulafoy, L'art antique de la Perse (Paris 1884). — Von neueren: Sarre-Herzfeld, Iranische Felsreliefs (Berlin 1910) und E. Herzfeld, Am Tor von Asien (Berlin 1920) mit Angaben aller älteren Literatur; F. Sarre, Die Kunst des alten Persien (Die Kunst des Ostens Bd. V, Berlin 1922).

115. Säulenkapitell aus Susa.

Paris, Louvre.
Das in seiner Form auch für die Bauten von Persepolis charakteristische Kapitell stammt aus dem Apadana, das in Susa von Darius I. (521—485) begonnen und von Artaxerxes II. (405—358) erweitert wurde. Der unterste Teil des Kapitells ist in Form eines überfallenden und eines aufstrebenden Blattkranzes zu ergänzen. Darüber sitzen vier vertikale Doppelvoluten und schließlich die gegenständigen Stierkörper als Träger des Gebälkes. Vgl. S. 13. M. Dieulafoy, L'Acropole de Suse (Paris 1893); de Morgan, Mission scientifique en Perse. Recherches archéologiques (Paris 1900—1911); M. L. Pillet, Le Palais de Darius I. à Suse (Paris 1914).

116a. Palastterrasse von Persepolis.

In Persepolis gründete Darius seine Residenz, von der auf zum Teil künstlicher Terrasse die Reste seines Palastes und derer seiner Nachfolger als Zeugen der Zerstörung durch Alexander d. Gr. erhalten geblieben sind. Im Vordergrunde sieht man die Hundertsäulenhalle, wahrscheinlich von Darius als Audienzhalle (Apadana) erbaut, dahinter die aufragenden Säulen der Halle des Xerxes (485—465), links davon den Wohnpalast (Tatschara) des Darius. Ganz rechts im Bilde das Tor des Xerxes, ganz links den Wohnpalast desselben und davor ein kleineres Gebäude (Südostgebäude) von Artaxerxes III. (358—338). Der Standpunkt des Beschauers ist von dem hinter der Terrasse ansteigenden Gebirge aus genommen, in dessen Felswand die Grabfassade des Artaxerxes (465—425) eingemeißelt ist. Sie zeigt dieselbe Einteilung wie die

116b. Felsgräber von Naksch-i-Rustem bei Persepolis.

Sie bilden im Querarm eines Kreuzes die Fassaden der Königspaläste nach und zeigen im oberen Teil auf einem riesigen von den unterworfenen Völkern getragenen Thron den König anbetend vor Ahuramazda, auf dreistufigem Unterbau, vor ihm der Feueraltar. — Im unteren Teile des Bildes (rechts) sieht man die kleineren Felsreliefs der Sasanidenkönige, die meist die Belehnung des Königs durch Ahuramazda (beide Gestalten zu Pferd) darstellen.

117a. Relief einer Türlaibung des Hundertsäulensaales in Persepolis.

Oben Audienzszene, der König (wahrscheinlich Darius) thronend, vor ihm zwei Räuchergefäße, dann der Audienzhabende. In den unteren Streifen Leibgarden.

117b. Dariusrelief in einer Torlaibung von Persepolis.

Nur diese steinernen Tür- und Fensterrahmungen sind von den sonst aus Ziegeln erbauten Wänden der Paläste stehengeblieben. Auf dem Laibungsrelief wird Darius von einem Schirmträger begleitet.

117c. Darius im Kampf mit einem Ungeheuer (Tiamat?).

Die Szene versinnbildet wahrscheinlich den Kampf des guten mit dem bösen Prinzip.

118a. Eingang des Torbaues des Xerxes in Persepolis.

Der Bau war eine Halle mit vier eingestellten Säulen, davor eine große Freitreppe. An den beiden in der Hauptachse liegenden Toren standen als Torhüter die Figuren je zweier geflügelter Stiermenschen.

118b. Säulen des Apadana des Xerxes in Persepolis.

Die Kapitelle sind bis auf wenige Reste, welche die Form von Abb. 115 erkennen lassen, stark zerstört.

119. Relief an der Treppenwange des Apadana des Xerxes, Persepolis.

Löwe einen Stier überfallend. Typische, auch schon der altorientalischen Kunst geläufige Gruppe von wahrscheinlich astrologischer Bedeutung.

120a. Achämenidischer Turm bei Naksch-i-Rustem.

Der quadratische, oben mit flacher Pyramide gedeckte Bau, der im Inneren nur eine Kammer enthält, wird einerseits als Grabstätte, anderseits als Feuerturm (Feuertempel) gedeutet. Das Äußere (mit dem Inneren nicht übereinstimmend) läßt die Nachahmung einer Holzkonstruktion erkennen.

120b. „Grab des Cyrus" in Pasargadä.

Die Deutung des Baues als Grab des Cyrus ist bestritten, neuerdings aber wieder mit gutem Grunde befestigt worden (Herzfeld). Die auf sechsstufigem Unterbau stehende, giebelgedeckte Grabzelle stand ursprünglich in einem von Säulen umgebenen Hofe, an dessen einer Seite sich der ganzen Länge nach ein schmaler Raum anschloß.
Für die Denkmäler von Persepolis und Pasargadä vgl. die eingangs angeführte Literatur, aus der auch die Vorlagen der Abbildungen entnommen sind.

121. Tak-i-Girra am Paitak-Paß.

1. oder 2. Jh. n. Chr.
Der Bau steht vereinzelt auf der Höhe des Paitak-Passes, durch den die große Straße von Mesopotamien (Seleukia, Ktesiphon—Bagdad) nach dem Iran (Ekbatana—Hamadan) durch das Zagrosgebirge hinaufführt, an der Grenze von Hulwan und Medien. Die Profile ähneln den Steinprofilen später „Partherbauten" in Assur. Zweck und Name des Baues (Tak = Bogen) ist nicht deutbar. Vgl. S. 16. In der Unterschrift zu Abb. 121 ist der Druckfehler Paitale in Paitak zu verbessern.
Sarre-Herzfeld, Iranische Felsreliefs, Taf. XLVIII, S. 232ff.

122a. Vorhof und Südhof des Palastes von Hatra vom Dache des Hauptpalastes aus.

1.—2. Jh. n. Chr.
Der Palastbezirk lag inmitten einer Rundstadt als ein Rechteck von 442 zu 315 m Ausdehnung. Durch eine Quermauer wird ein riesiger größerer Vorhof (in der Abb. rückwärts) von dem eigentlichen Palasthof abgetrennt, der in der schmäleren Achse durch eine Quermauer wieder zweigeteilt ist. Beiderseits dieser Quermauer liegt in der Mitte der Hauptpalast. Vorn im Bilde sieht man die Ruine des den Vorhof mit dem Südhof verbindenden Prunktores.

122b. Nord- und Südiwan des Hauptpalastes von Hatra mit den Nebenhallen.

Der Hauptpalast besteht aus zwei riesigen nach vorne offenen Tonnenhallen, denen jedesmal beiderseits kleinere, mehrgeteilte Hallen angefügt sind, die im Obergeschoß mit flachen Steinbalken auf Gurtbogen gedeckt sind (vgl. Abb. 132b u. S. 14). Neben dem mesopotamischen (Tonne) und dem arabischen Element (Steinbalkendecke auf Bogen, s. u.) spielt auch die hellenistische Stützenarchitektur eine Rolle, wie dies in der

123a. Frontansicht vom Bau D des Palastes in Hatra

durch die noch aufrechte Säule zum Ausdruck kommt. Sie gehörte zu

der etwa in Form eines Prostyltempels zu denkenden Vorhalle des am Kreuzungspunkt der beiden Quermauern gelegenen Baues D. Auch der innere und äußere Schmuck der Tonnenhallen zeigt die Anwendung hellenistischer Schmuckglieder, wie sie die Abbildung von der

123b. Südwand vom Südiwan des Hauptpalastes in Hatra

und die Details von den

125a—c. Archivolten des Hauptpalastes in Hatra

erkennen lassen. Dazu tritt aber in beiden Fällen als eigenartiges Motiv der Schmuck durch Büsten und Köpfe, deren eigentümliche Stilformen sich in den Detailbildern der

124a—d. Masken am Nordiwan des Hauptpalastes in Hatra

als Mischung hellenistischer und abstrahierender asiatischer Prinzipien darstellen. Ähnlich lassen auch die um das Jahr 100 vor Christi Geburt anzusetzenden

126. Stelen aus parthischer Zeit, Konstantinopel, Museum,

die in den oberen Schichten von Assur gefunden wurden, noch die Nachklänge achämenidischen Faltenstiles vereinigt mit hellenistisch-plastischer Formgebung erkennen. Monumentalpublikation über Hatra: W. Andrae, Hatra (Leipzig 1908 u. 1912), dort auch die Bildvorlagen. — Zu den Partherstelen vgl.: Mitt. der deutschen Orient-Gesellschaft 1904 (Nr. 21), S. 48ff.

127a. Ziegelgewölbebau aus parthischer Zeit in Eiwan-i-Kercha.

Der Grundriß ist ein langgestrecktes Rechteck, das vielleicht als Palastvorhalle diente. Die beiden Seitenflügel waren durch breite Gurttonnen gedeckt, über deren Abstände Quertonnen gespannt waren. In der Mitte zwischen den Flügeln ist eine Kuppel zu ergänzen. Der Bau zeigt also eine Mischung des arabischen Bogensystems mit der mesopotamischen Wölbung (vgl. Abb. S. 122b u. S. 132).

127b. Parthische Stuckornamente aus Assur.

Über den Ruinen des alten Assur wurde in parthischer Zeit eine neue Siedlung angelegt, aus deren Bauresten außer hellenistischen Elementen die Reste von Stuckverkleidungen in Flachstil zutage kamen. Für das Fortleben der Stucktechnik in islamischer Zeit vgl. vor allem Samarra (Abb. S. 146/7).
Mitt. der deutschen Orient-Gesellschaft 1904 (Nr. 42), S. 33f.; vgl. auch Loftus, Travels and researches in Chaldaea and Susiana, S. 225ff.

128a. Tak-i-Kisra (Palast von Ktesiphon).

Der Tak-i-Kisra (Bogen des Chosrau) wurde von dem Sasanidenkönig Schapur I. (242—272) erbaut. Die nach einer älteren Aufnahme (Dieulafoy) abgebildete Ruine, deren rechter Flügel inzwischen zerstört ist, stellt nur den vorderen Trakt des Palastes dar, der aus der großen ca. 25 m breiten und 47 m tiefen Empfangshalle besteht, die durch senkrecht daraufstehende Tonnenräume verstrebt ist. Die ohne Lehrgerüst ausgeführte Ziegelwölbung tritt hier bereits in monumentaler Ausbildung auf. Der Palast wird ungefähr im Schema der Textabb. 1, S. 103 (Palast von Firuzabad) zu ergänzen sein.
Dieulafoy, L'art antique de la Perse V, Pl. III; Sarre-Herzfeld, Iranische Felsreliefs, S. 129f.

128b. Palast von Sarvistan.

Der Bau stammt jedenfalls schon aus späterer sasanidischer Zeit (5. Jh.). Der Grundriß zeigt eine wie in den achämenidischen Apadanas dreigeteilte, aber tonnengewölbte Vorhalle, dahinter der quadratische Hauptsaal mit monumentaler Kuppel, daneben längliche Tonnensäle. In einem kleineren

129a. Kuppelraum des Palastes von Sarvistan

sitzt die Wölbung auf eingestellten Blendbogen, deren unterer Teil von gemauerten säulenartigen Stützen getragen wird. Die

129b. Kuppelüberleitung im Palast von Sarvistan

wird durch sog. Trompen besorgt, die das Quadrat des Grundrisses zum Kuppelrund auszugleichen haben und für die Baukunst Persiens auch in islamischer Zeit charakteristisch blieben.
Dieulafoy, L'art antique de la Perse, IV, Pl. I—VIII; Sarre-Herzfeld, a. a. O. S. 131; J. Strzygowski, Die persische Trompenkuppel, Zeitschrift f. Gesch. d. Arch. III, S. 1 ff.

130. Jagdrelief der Innenwand des Taq-i-bustan.

Taq-i-bustan (Gartengrotte) ist eine während der ganzen Sasanidenzeit bewohnt gewesene Örtlichkeit, wo die Könige ein Lustschloß und einen Tierpark mit reichen Bewässerungsanlagen unterhielten. Zwei in die Felswand eingemeißelte Iwane enthalten Reliefskulpturen, die unter verschiedenen Sasanidenherrschern ausgeführt wurden. Aus der letzten Zeit dieser Periode dürften die beiden Jagdreliefs an den Seitenwänden der größeren Grotte stammen, deren rechtes hier abgebildet ist. Das in Hürden eingeschlossene Wild (rechts) wird von Jagdelefanten in eine viereckige Umzäunung getrieben (Mitte), wo sie von dem König erlegt werden. Unten sieht man den König ein zweites Mal beim Ausritt, oben nochmals nach vollbrachter Jagd von Musikanten und Dienern umgeben. Links im Bilde der Abtransport der erlegten Tiere.

131. Gewandmuster der Reiterstatue Chosraus II. im Taq-i-bustan.

Im Hintergrunde derselben Grotte befindet sich in stark erhabener Arbeit die Reiterfigur Chosraus II. (590—628). Von besonderem Interesse sind an ihr die in Reliefarbeit ausgeführten Stoffmuster des Königsgewandes, die einen wertvollen Beleg für die berühmte sasanidische Seidenindustrie abgeben, deren Vorbilder bis weit in islamische Zeit hinein wirksam blieben.
An Literatur über den Tak-i-bostan vgl. außer den älteren Werken insbesondere: Sarre-Herzfeld, Iranische Felsreliefs, S. 199ff., und Herzfeld, Am Tor von Asien, S. 57ff.; zu den Seidenstoffen: O. v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei; ferner H. Glück, Die beiden sasanidischen Drachenreliefs (Publikationen der k. osmanischen Museen IV, 1917).

132a. Arabische Bogenkonstruktion in Sammeh (Hauran).

Etwa 2.—3. Jh. n. Chr.
Die Spannweite der Bogen beträgt in diesem Falle 10 m. Die Form und Verzahnung der einzelnen Keilsteine läßt erkennen, daß in diesen holzarmen Gebieten ein Lehrgerüst möglichst vermieden wurde. Über den zur gleichen Höhe ausgeglichenen Bogen sind Steinplatten als Decke zu denken.

132b. Christlich-arabischer Bogenbau, Tafha (Hauran).

4.—5. Jh. n. Chr.
Die arabische Bogenkonstruktion (vgl. auch zu Abb. 122b) wurde auch für christliche Kirchenbauten, die zu den ältesten überhaupt gehören, in Ostsyrien und besonders im Haurangebiete (östlich vom Jordan) verwendet. An den Pfeilern der hier abgebildeten Kirche sieht man das christliche Kreuz im Kranz. Von Bedeutung wurde diese Bogenbauweise durch ihre Mischung mit der hellenistischen Säulenarchitektur, deren Ergebnis, Bogen auf Säulen, auch für den Moscheebau der Mittelmeergebiete charakteristisch wurde. Vgl. S. 14.
Über die arabisch-christlichen Bauten Syriens und des Hauran: M. de Vogüé, La Syrie centrale (Paris 1865—77); H. C. Butler, Architecture and other arts (New York 1904) und ders.: Publications of the Princeton University archeological expedition to Syria in 1904—05 (Leyden 1910); für die arabische Konstruktionsweise besonders: H. Glück, Der Breit- und Langhausbau in Syrien (Beiheft 14 der Zeitschr. f. Geschichte der Architektur, Heidelberg 1916).

133a. Arabisches Steinrelief.

Konstantinopel, Museum.

133b. Arabische Weihetafel aus Amram (Südarabien).

London, British Museum (in der Unterschrift S. 133 b ist irrtümlich als Aufbewahrungsort Wien angegeben). Die den Jahrhunderten um Christi Geburt angehörenden Weihetafeln des arabischen Stammes der Sabäer aus Stein (a) oder Bronze (b) zeigen trotz mancher symbolischer Übernahme aus den altorientalischen Kunstkreisen und trotz hellenistischer Einflüsse ihren eigenartigen Stil (vgl. S. 15). Die Wirksamkeit seiner Prinzipien bis in die islamische Zeit hinein wird durch die Gegenüberstellung einer

133c. Bauinschrift des Kalifen Hakim II.

(961—976) aus Spanien veranschaulicht.

Für die südarabischen Reliefs vgl.: Corpus Inscriptionum Semiticarum, I ff.; A. Grohmann, Göttersymbole und Symboltiere auf südarabischen Denkmälern (Denkschr. d. K. Akademie der Wiss. in Wien, 58 Bd., 1. Abh. 1914). Abb. 133 c nach E. Kühnel, Maurische Kunst, Abb. 13.

Taf. I u. 134. Fassadendetails des Wüstenschlosses Mschatta.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Das in seiner Zeitansetzung umstrittene Wüstenschloß Mschatta, (4.—6. oder 8.? Jahrh.) dessen Fassade 1904 nach Berlin übertragen wurde, besteht aus einer quadratischen Anlage von 144 m Seitenlänge (vgl. Grundriß, Textabb. 2, S. 103). Im Inneren erscheint ein quadratischer Hof, an dessen Eingangsseite eine an parthische und sasanidische Palastanlagen gemahnende Aufteilung von Tonnenhallen zu gewahren ist, während der eigentliche Palasttrakt an der Rückseite durch eine dreischiffige basilikale Halle im Sinne des Hellenismus mit trikonchem Chorabschluß beherrscht wird. Rechts und links von diesem dreiteiligen System waren in regelmäßiger Anordnung die Nebenräume geplant, die aber, wie der ganze Palast, nicht fertiggestellt wurden. Für die Fassadengestaltung ist die Mischung von hellenistischen Motiven (Gesimse, Akanthus, Weinranke) in plastischer Durchführung mit den orientalischen Prinzipien des Flachstils zu einer farbigen Tiefendunkelwirkung charakteristisch. Die erhaltene Fassade ist nur als unterer Sockel der ganzen Front zu denken, der durch ein Zickzackband aus Akanthusblättern in Dreieckfelder gegliedert ist, die um die mittleren Rosettenmotive herum von jedesmal wechselndem Rankenschmuck gefüllt sind. Vgl. S. 17.

Brünnow und Domaszewski, Die Provincia Arabia II (Straßburg 1905), S. 105 ff. (mit Anführung der älteren Literatur). J. Strzygowski, Mshatta, (Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsamml., XXV, 1904, S. 205 ff.); E. Herzfeld, Die Genesis der islam. Kunst und das Mschatta-Problem (Zeitschr. „Der Islam" I, 1910); die übrige Lit. s. bei E. Diez, Die Kunst d. islam. Völker, S. 38, dazu neuerdings: Jaussen et Savignac, Mission archéol. en Arabie III: Les Chateaux Arabes etc. (Paris 1922), S. 122 ff.

DIE BAUKUNST DER ARABISCHEN UND TÜRKISCHEN LÄNDER

Von Gesamtdarstellungen (Handbüchern) der Baukunst des Islam, die hier nicht immer eigens angeführt werden, kommen in Betracht: Franz Pascha, Die Baukunst des Islam (Handbuch der Architektur, Darmstadt 1896, 2. Aufl.); H. Saladin, Manuel d'art musulman, Bd. I: L'architecture (Paris 1907); E. Diez, Die Kunst der islamischen Völker (Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1915—17 und Neudruck 1922); F. T. Rivoira, Architettura Musulmana (Mailand 1914 und englisch Oxford 1919).

DIE FRÜHZEIT
OMAIJADEN UND ABBASIDEN

137. Mekka, nach einem Stich von d'Ohson 1790.

In der Mitte die schon vor dem Islam verehrte Kaaba, in der der sagenhafte Meteorstein aufbewahrt wird. Ringsum der Moscheebau, der in seiner heutigen Gestalt nach vielen schon vorhergegangenen Restaurierungen im wesentlichen dem 15. bis 17. Jh. entstammt. Die Sechszahl der Minarette findet sich sonst nur in der Moschee Ahmeds I. in Konstantinopel nachgeahmt (Abb. 257). Über die Moschee s. Saladin, Manuel d'Art Musulman I, S. 73ff.

138/9. Damaskus, Große Moschee.

Auf dem schon heidnisch-römischen Tempelplatze unter Benutzung der dort 379 eingebauten Kirche Johannes des Täufers 705 vom Kalifen Walid errichtet. Grundriß: Textabb. 3, S. 103. Die erste Transeptkuppel stürzte wahrscheinlich beim Brande 1069 ein und wurde unter Hinzufügung von zwei anderen in Holz ergänzt. Nach dem zweiten Brande 1400 wurde sie in Stein wiederhergestellt und nach dem letzten Brande 1893 erneuert. Damals wurde das ganze, ehemals sehr reich ausgestattete Innere zerstört, aber im alten Sinne wiedererrichtet. Vgl. S. 21.

R. Phené Spiers, The great Mosque of the Omeiyades, Damascus in: Journal of the R. Institute of Brit. Architects, III. Ser., Vol. IV. Abgedruckt in dess. Verf. Architecture East and West, London 1905.

Taf. II, 140/1. Jerusalem, Haram esch-Scherif und Felsendom (Kubbet es-Sachra).

Das Haram esch-Scherif (umfriedeter Platz) war seit alten Zeiten ein religiöser Mittelpunkt, auf dem schon Salomon seinen Tempel erbaut hatte. Über den heiligen Felsen, von dem aus Mohammed seine Himmelfahrt angetreten hatte, errichtete Abd al-Malik im Jahre 691 den Kuppelbau mit zwei Stützenumgängen (innerer Kreis aus vier Pfeilern mit je drei Zwischensäulen, äußeres Achteck mit acht Pfeilern und je zwei Zwischensäulen). Der in der Kreuzfahrerzeit und unter Saladin restaurierte Mosaikschmuck des äußeren Umgangs stammt aus der Erbauungszeit, der des Kuppeltamburs aus der Wiederherstellungszeit unter Imam Zahir (1027). Damals wurde auch die doppelschalige Holzkuppel wieder errichtet. Unter

Suleiman erhielt der Bau im 16. Jh. seinen äußeren Fliesenschmuck und einen neuen Marmorbelag im Inneren. — Gleichzeitig mit dem Felsendom wurde auch die Aksa-Moschee unter Benützung einer Justinianischen Marienkirche errichtet (Tafel II, ganz im Hintergrunde) und wahrscheinlich auch der kleine Kettendom (Abb. 140, links; vgl. S. 22f.).
M. de Vogüé, Le Temple de Jerusalem (Paris 1864); R. Hartmann, Der Felsendom in Jerusalem und seine Geschichte (Straßburg 1909); Herzfeld, Die Genesis der islam. Kunst, in: Der Islam I; ders., Die Qubbat al Sakhra, ein Denkmal frühislam. Kunst, in: Der Islam II; J. Strzygowski, Felsendom und Aqsamoschee, ebendort II.

142/3. Kusseir Amra, Südostansicht.

Eines der auch sonst im Ostjordanlande vorkommenden Badeschlößchen mit der typischen Anlage eines großen Vorsaales (S. 142, links) und mehrerer kleiner Heißlufträume (rechts). Die Datierung in omaijadische Zeit (1. Hälfte 8. Jh.) ergibt sich aus der Darstellung gleichzeitiger Herrscher in den Wandmalereien. Vgl. S. 23f.
Kaiserl. Akad. d. Wiss. in Wien Qussejr Amra (1907); A. Musil, Arabia Petraea I (Wien 1907); ders., Qussejr Amra und andere Schlösser östl. des Moab, in: Sitzungsber. d. Kais. Akad. d. Wiss. CXLIV (1902); J. Strzygowski, Amra als Bauwerk, Zeitschr. f. Gesch. d. Arch. I (1907), S. 37 ff.; M. v. Berchem, Aux pays de Moab et d'Edom, in: Journal des Savants 1909 mit weiterer Literatur. Abb. nach Jaussen et Savignac, Miss. archéol. en Arabie III: Les chateaux Arabes Qeseir 'Amra, Harâneh et Tûba (Paris 1922).

144. Kairo, Amr-Moschee.

Gegründet 642 von dem Feldherrn Amr ibn al-As als rechteckige Halle ohne Innenhof. Schon 673 fand eine Vergrößerung der Halle mit Hinzufügung eines Hofes statt, der von immer mehr Arkadenreihen umgeben wurde, so daß er schließlich (827—1329) auf allen Seiten von gleich tiefen Hallen umgeben war. Der heutige Plan zeigt nur an der Kiblahseite eine tiefere Halle von sechs Bogenspannungen, welche wie die der anderen Seiten senkrecht zur Kiblahmauer verlaufen. Vgl. S. 23.
E. K. Corbett, The history of the mosque of Amr at old Cairo, in: Journal of the Royal Asiatic Society 1890; Franz Pascha, Kairo (Berühmte Kunststätten), S. 4ff.; Abb. nach Tarchi, L'architettura e l'arte musulmana in Egitto (Turin 1922).

145. Samarra, Große Moschee mit Malwija.

Von Mutawakkil 846—852 erbaut im Ausmaß von 260 × 180 m. Außerhalb der festungsartigen Umzäunung die Malwija, ein Minaret im Typus der schneckenförmigen altorientalischen Zikkurats. Vgl. S. 25.
E. Herzfeld, Samarra, Aufnahmen und Untersuchungen zur islam. Archäologie, Berlin 1907; F. Sarre und E. Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet (Berlin 1912), Bd. I, Kap. II; E. Herzfeld, Erster vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen von Samarra (Berlin 1912); ders., Die Ausgrabungen von Samarra I (Berlin 1923). Weitere Lit. bei E. Diez, Die Kunst der islam. Völker, S. 39.

146/7. Samarra, Balkuwara, Wanddekorationen in Stuck.

Die reiche Ausbeute an Stuckornamenten in dem von E. Herzfeld aus gegrabenen Stadtgebiet von Samarra und Balkuwara ist für die Geschichte der islamischen Ornamentik und die Beziehungen zur Tulunidenornamentik in Ägypten von besonderer Wichtigkeit. Vgl. S. 25.
Siehe die oben angeführten Werke.

148. Ukheidir (Ocheidir), Palastanlage.

Ukheidir liegt 40 km WSW von Kerbela. Erbaut im 9. Jh. Um die an sich schon mauerumwallte Palastanlage ist noch ein zweiter Mauergürtel gelegt, so daß dessen Nordtor zugleich den Eingang zum Palast bildet. Der Grundriß hat gewisse Beziehungen zu dem von Mschatta

und folgt dem Typus des Schlosses von Hira, das für den Sasanidenprinzen Bahram Gur in der Wüste erbaut wurde und von orientalischen Schriftstellern viel gepriesen wird. O. Reuther, Ocheidir (Leipzig 1912); G. L. Bell, Palace and Mosque at Ukhaidir (Oxford 1914).

DIE ARABISCHEN LÄNDER

TULUNIDEN, FATIMIDEN UND EIJUBIDEN IN ÄGYPTEN UND SYRIEN

Die grundlegenden älteren zusammenfassenden Darstellungen der ägyptischen Baukunst sind: P. Coste, Architecture arabe ou Monuments du Caire (Paris 1837—39); Prisse d'Avennes, L'art arabe d'aprés les monuments du Caire (Paris 1869—77). Die inschriftlichen Grundlagen bietet: M. v. Berchem, Matériaux pour un Corpus inscriptionum Arabicarum: Egypte (Paris 1894); sehr gute, populär-wissenschaftliche Zusammenfassung von: Franz Pascha, Kairo (Berühmte Kunststätten, Bd. 21), Leipzig 1903; Tarchi, L'architettura e l'arte musulmana in Egitto e nella Palestina (Turin 1922) als Abbildungswerk.

151/3. Kairo, Moschee des Ahmed ibn Tulun.

Erbaut 876/77—879 im Ausmaß von 140×116 m. Grundriß: Textabb. 5, S. 104, vgl. S. 27. Im wesentlichen im ursprünglichen Zustande erhalten. Restauriert unter Ladschin im Jahre 1296, der den Kuppelbau für die Waschungen in der Hofmitte hinzufügte und den Mimbar stiftete.
E. K. Corbett, The life and works of Ahmad ibn Tulun, in Journal of Royal Asiatic Society 1891; Franz Pascha, Kairo, S. 8ff.; Tarchi, L'architettura e l'arte musulmana in Egitto (Turin 1922).

154. Kairo, Moschee el-Ashar, Inneres.

El-Ashar (die Glänzende) wurde von General el-Muizz 970—972 erbaut. Dem ältesten unberührt gebliebenen Bestand der Säulen-Hofmoschee gehören die vorderen fünf Schiffe des Hauptiwans mit dem Transept an. Dazu kamen im 18. Jh. vier weitere Schiffe. Vielfache Änderungen und Erweiterungen der 988 zur arabischen Universität erhobenen Moschee haben das Gesamtbild verändert. Besonders sind die prunkvollen Zubauten des Sultans Kait-Bai (1498 bis 1496) zu erwähnen, das heutige Eingangstor, ein Hof für die Waschungen und eines der vom 14. bis 16. Jh. hinzugefügten Minarette (Abb. 184b). Vgl. S. 28.
Franz Pascha, Kairo, S. 21ff.; S. Flury, Die Ornamente der Hakim- und Ashar-Moschee (Heidelberg 1912).

155/6. Kairo, Moschee el-Hakim.

Erbaut 990—1003 im Schema der Moschee des ibn-Tulun. Der Kuppelraum vor dem Mihrab zeigt in den Stuckfriesen und Holzankern die typische Schrift- und Arabeskenornamentik der Fatimidenzeit (Abb. 155b). Den Wandel dieser Ornamentik lassen die steinerne Torfassade (Abb. 156) und die beiden neuartigen Steinminarette erkennen, die seit dem 14. Jh. in festungsmäßigen Ummantelungen stecken und mit Ziegelaufsätzen bekrönt wurden (Abb. 155a). Ihren alten Bestand zeigen die Textabb. 10 und 11, S. 106 (nach Originalaufnahmen von Diez-Glück 1911/12). Das Nordminaret ist in mehrere, gegeneinander leicht verjüngte, runde Abschnitte mit Inschrift-Ornamentfriesen und Medaillons geteilt, das Westminaret ist in der unteren Hälfte quadratisch und setzt sich oben in vier sich verjüngenden, achteckigen Stockwerken ab, deren Überleitung aus dem Quadrat durch vier halbrunde Anbauten erzielt wird.

Auch hier Ornamentfriese und Rautenmedaillons. Vgl. S. 28f.
Mosquée du Khalife el Hakem, in den Berichten des Comité de Conservation des Monuments de l'art arabe, Cairo, Bd. 24 (1908), S. 132ff. Franz Pascha, S. 26ff.; S. Flury, Die Ornamente der Hakim- und Ashar-Moschee (Heidelberg 1912).

157. Kairo, Bab el-Futuch.

Das Bab el-Futuch (Tor der Eroberungen) gehört zusammen mit dem Bab en-Nasr (Siegestor) und dem Bab el-Suele (genannt nach einem Volksstamm) zu den Befestigungsanlagen, mit denen Bedr el-Dschemali die Fatimidenstadt in Form eines Rechtecks umgürtete. Typisch ist die Flankierung des Torweges durch zwei vorspringende eckige oder runde Turmbauten. Vgl. S. 29, Casanova, Mémoire sur la citadelle du Caire, in: Mém. de l'Institute français d'archéologie en Egypt. Franz Pascha, S. 17ff.

158a. Kairo, Moschee el-Akmar, Fassade.

Erbaut 1125 als Hof-Säulenmoschee. Die neuartige Steinfassade setzt einerseits die Ornamentik der Hakimminarette fort, führt aber durch Nischengliederung und Stalaktitenwerk (Mukarnasse) neue Elemente auf ägyptischen Boden ein. Vgl. S. 29.
Franz Pascha, S. 29ff.

158b. Blick auf Kairo mit der Zitadelle.

Die von Salach ed-Din (Saladin) errichtete Zitadelle liegt auf einem Ausläufer des Mokattamgebirges. Von Napoleon und in neuerer Zeit wurden die Befestigungen ausgebaut. Ihr hervorragendster Punkt ist die Moschee Mohammed Ali (vgl. Abb. 186).

159. Meschhed des Emir el-Gijusch am Mokattam bei Kairo.

Erbaut 1104. Mit schönem Stuckmihrab im überkuppelten Gebetssaal, der sich in dreifacher Arkade nach dem kleinen Hof öffnet. Vgl. S. 30.
M. v. Berchem, Une mosquée du temps des Fatimites au Caire, in: Mémoires de l'Institut égyptien II; Franz Pascha, S. 124f.

160. Aleppo, Große Moschee, Minaret.

Die erste 710 erbaute Zachariasmoschee wurde von Nikephoros Phokas 962 zerstört und 976 im Schema der Moschee von Damaskus wiedererrichtet. Nach abermaliger Zerstörung im Jahre 1169 wurde sie von Nur ed-Din 1208 wieder aufgebaut. Das viereckige, 50 m hohe Minaret trägt im Untergeschoß die Jahreszahl 483 (= 1090/91) und weist verwandte Züge mit den Hakim-Minaretten in Kairo auf.
Thévenot, Relation d'un voyage en Europe, Asie et Afrique, etc. (Paris 1689); Hrg. Djemal Pascha, Alte Denkmäler in Syrien, Palästina usw. (Berlin 1918), Taf. 39, 40.

161. Ramleh, Minaret.

Das heute fast alleinstehende Minaret gehörte zu der noch auf omaijadische Zeit zurückgehenden „weißen" Moschee, wurde aber laut Inschrift im Jahre 1318 von Mohammed en-Nassir unter Verwendung von Motiven der Kreuzfahrerzeit ziemlich stark umgebaut.
Hrg. Djemal Pascha, Alte Denkmäler usw., Taf. 28.

162. Aleppo, Aufgang zur Zitadelle.

Die Zitadelle wurde nach dem großen Erdbeben von 1170 von Nur ed-Din neu aufgebaut. Auch andere Herrscher, wie Salah-ed-Din (Saladin) und Malik ed-Daher errichteten einen Teil der Befestigungen. Die heutige Gestalt geht im wesentlichen auf die Restaurierungen des Beibars Bundukdari (1260–1277) zurück. Vgl. S. 30.
T. Bischoff, Notice sur l'Alep; Saladin, Manuel, S. 113ff.; Hrg. Djemal Pascha, Alte Denkmäler in Syrien, Palästina und Westarabien (Berlin 1918), Taf. 36, 37.

163. Jerusalem, Damaskustor.

Das Damaskustor gehört zu den im wesentlichen durch Saladin errichteten Befestigungen Jerusalems, seine heutige Gestalt geht aber z. T.

erst auf die osmanische Restaurierung 1537/38 zurück. Vgl. S. 30. Saladin, Manuel, S. 107, 175.

164. Aleppo, Medrese Halawije, Holzmihrab.

Die Medrese wurde aus einer justinianischen Marienkirche umgewandelt, deren Apsis noch erhalten ist, und zeigte usprünglich eine dreikuppelige Anlage. Vgl. S. 30f. Der Holzmihrab ist durch eine Inschrift in das Jahr 1245/46 datiert. S. Guyer, in: Bull. de l'Institut franç. d'archéol. au Caire, 1914.

MAMLUKEN IN ÄGYPTEN UND SYRIEN

167. Kairo, Zitadelle, Moschee des Mohammed Nassir.

Im Jahre 1318 nach dem alten Schema der Säulenmoschee errichtet mit überkuppeltem Säulensaal vor dem Mihrab (a), neuartigen, an indische Formen gemahnenden Minaretten (b) und festungsartigen, vorspringenden Toren (c). Vgl. S. 32. Franz Pascha, S. 62ff.; Tarchi, L'architettura e l'arte musulmana in Egitto.

168. Kairo, Kalifengräber von Norden.

Wie die Mamlukengräber im Süden, so bilden die Kalifengräber im Norden des Mokattamgebirges die Totenstätten Kairos mit den hervorragenden Grabbauten der Sultane. Die Abbildung zeigt im wesentlichen die Grabmäler der Tscherkessensultane, größtenteils bereits in Stein, aber manche noch nach älterer Tradition (wie rechts die breitgelagerte Kuppel der Mutter des Sultan Barsbai) in Ziegel ausgeführt. Vgl. S. 31. Franz Pascha, S. 126ff., 134ff.

169a. Kairo, Medrese Sangar el-Gauli.

Erbaut laut Inschrift 1303. Zwei Grabkuppeln mit einem sehr kleinen Gebetssaal. Vgl. S. 33. Franz Pascha, S. 57ff.

169b. Kairo, Khanka Sultan Beibars, Minaret.

Das Minaret gehört zu einer Khanka (d. i. Kloster des Sufi-Ordens), die zwischen 1306 und 1309 erbaut wurde. Typische Minaretform dieser Zeit mit Mabchara-Abschluß. Vgl. S. 32. Franz Pascha, S. 59ff.

170—72. Kairo, Muristan Kala'un.

Eine jener im Islam charakteristischen Anlagen, in denen religiöse und humanitäre Zweckgebäude zugleich mit dem Grabbau des Stifters in einem Komplex vereinigt sind. Der Muristan (Krankenhaus und medizinische Schule) wurde im Zentrum der Fatimidenstadt auf dem Platze des ehemaligen Fatimidenpalastes in großem Stile von Sultan Kala'un 1284 gegründet und von seinem Nachfolger Mohammed Nassir vollendet, der daneben seine eigene Medrese errichtete. Der Schachbrettanstrich der Fassade ist neueren Datums und wurde bei der letzten Restaurierung entfernt. Links vom Portale die Medrese, rechts das Mausoleum. Dahinter ein Hof mit umliegenden Krankensälen und Lehrräumen. Vgl. S. 32. Franz Pascha, Die Baukunst des Islam, S. 140f. (mit Grundriß); ders., Kairo, S. 50ff.; M. Herz-Pascha, Die Baugruppe des Sultans Qalaun in Kairo, in Abhandl. des Hamburg. Kolonialinstituts Bd. 42 (1919).

173—75. Kairo, Moschee Sultan Hassan.

Erbaut 1356—1362/63. Ursprünglich vier Minarette geplant, wovon nur eines erhalten, ein zweites nach Einsturz verkürzt aufgebaut, das dritte über dem Tore noch während der Bauzeit der Moschee einfiel und wie das vierte nicht mehr in Angriff genommen wurde. Die im 17. oder 18. Jh. erneuerte Kuppel hatte ursprünglich ungefähr die Form der Kuppel des Waschbeckens im Hofe.

Über den Bau vgl. weiter S. 33 und Grundriß Textabb. 7, S. 105. Berühmt sind die aus dieser Moschee stammenden Glaslampen (vgl. Abb. 428/29), die an Ketten im Hauptiwan hingen, und die Bronzetüren zum Mausoleum, deren eine in der Moschee Muajed wiederverwendet wurde.
M. Herz-Bey, La mosquée du Sultan Hassan au Caire (Cairo 1899); Franz Pascha, S. 67ff.

176. Kairo, Stuckdekorationen der Hassanmoschee und des Mausoleums der Tochter des Aschraf Barsbai.

In der baulichen Stucktechnik, die schon in vor- und frühislamischer Zeit eine hohe Ausbildung erfahren hat (vgl. Abb. 127, 146/7) und in der Schrift- und Ornamentfriese, sowie die Gitterfüllungen der Fenster ausgeführt wurden, läßt sich die ganze reiche Entwicklung des islamischen Ornamentes besonders auf dem Boden Kairos verfolgen.

177. Kairo, Sebil Zein el-Abdin bei der Ashar-Moschee.

Seit dem 14. Jh. findet sich häufiger der Brauch, an religiöse Bauten einen Trinkbrunnen (Sebil) anzubauen. Er besteht aus einem Brunnensaal, aus dem ein diensthabender Priester den Vorübergehenden durch ein meist reich verziertes Gitter den Trunk reicht. Über diesem Brunnensaal ist vielfach eine Elementarschule (Kuttab) untergebracht, die sich loggienartig nach außen öffnet. In der osmanischen Zeit wurden diese Brunnenanlagen besonders häufig. So stammt auch das hier abgebildete Sebil etwa aus dem 16. Jh.
Franz Pascha, Die Baukunst des Islam, S. 138f.; ders., Kairo, S. 92ff.

178. Kairo, Kalifengräber, Khanka Barkuk.

In dem 70 m im Geviert messenden, von dem Sohne Barkuks 1400 begonnenen und 1410 vollendeten Komplex sind mehrere Gräber, eine Moschee, Kloster, Schule und Brunnenhaus vereinigt. Über die Baugestalt vgl. S. 34.
Saladin, Manuel d'art Musulman, p. 144ff. Franz Pascha, S. 140ff.

179/80. Kairo, Moschee el-Muajed.

Erbaut 1414 im Typus der Säulen-Hofmoschee, mit prachtvoll ausgestattetem, in neuerer Zeit restauriertem Sanktuarium. Gesamtausdehnung 85 × 82 m. Vgl. S. 34.
Franz Pascha, S. 87ff.

181. Kairo, Medrese el-Ezbek (auf der Abb. irrtümlich als Medrese Kitschmas el Ishaki bezeichnet).

Erbaut vom Feldherrn Ezbek 1487 bis 1500 nach dem Muster der Medresenanlagen Kait Bais (s. u.), mit flachgedecktem Hof und Iwanen. Grundriß bei Franz Pascha, Baukunst des Islam, S. 128.

Taf. III, 182/3. Kairo, Kalifengräber, Grabmoschee des Sultans Kait Bai.

Erbaut 1472—1474. Grundriß s. Textabb. 9, S. 105. Über die Architektur vgl. S. 34f.
Franz Pascha, Die Grabmoschee des Sultans Kait Bai („Die Baukunst", hrsg. v. Borrmann und Graul, H. 3).

184. Kairo, Minarette der Moschee Kait Bai intra muros und der Ashar-Moschee.

Die Stadtmoschee Kait Bais wurde 1475 erbaut. Von Kait Bai (1468 bis 1496) stammt auch das Minaret neben dem Eingang der Ashar-Moschee. Vgl. S. 28 u. 35.

185. Kairo, Kiblahwand der Medrese Abu Bekr-Mashar.

Abu Bekr-Mashar, der Hofkanzleidirektor Kait Bais, vollendete die Medrese 1497. Die Iwane sind hier auffallenderweise vom Mittelhofe durch Arkaden auf Marmorsäulen getrennt. Über die reiche Ausstattung vgl. S. 35f.
Franz Pascha, S. 97ff.

186. Kairo, Zitadelle, Moschee Mohammed Ali.

1824—1857 nach dem Muster der Konstantinopeler Moscheen erbaut. Die Säulen des großen Vorhofes und des Waschbrunnens, sowie die Verkleidung der unteren Mauerteile sind aus oberägyptischem Alabaster.

187. Kairo, Moschee des Scheich Ahmed el-Bordeni.

Erbaut 1628 als einfaches Rechteck. Vgl. S. 36.

188. Damaskus, Details von Inkrustationsfassaden.

Wie im Kunstgewerbe, so ist in Damaskus auch in der Architektur die Inkrustationstechnik aus kleinen farbigen Einzelteilen besonders ausgebildet. Das eine der beiden Beispiele (a) stammt von der Medrese Sabunije (15. Jh.), das andere (b) von der Moschee er-Rifai (?) in Damaskus.

189a. Aleppo, Mausoleum des Scheich Ali und des Beamten Kait Bai.

Bau aus letzter mamlukischer Zeit (1518) mit charakteristischen Wappenmedaillons an der Fassade.
Hrg. Djemal Pascha, Alte Denkmäler usw., Taf. 46.

189b. Aleppo, Moschee Scheich-al-Bekr.

Bau aus mamlukisch-osmanischer Zeit.

190. Aleppo, Stadtbild mit osmanischen Moscheen.

Sie sind durch ihre Kuppeln und nadelförmigen Minarette gekennzeichnet.

MAGHRIB UND SPANIEN

Allgemeine Werke über spanische Baukunst: Girault de Prangey, Monuments arabes et mosquées d'Espagne (Paris 1839); R. Amador de los Rios, Monumentos arquitectonicos de España (Madrid 1877); R. Contreras, Del arte arabe in España (Madrid 1878); Max Junghändel und C. Gurlitt, Die Baukunst Spaniens in ihren hervorragendsten Werken dargestellt (Dresden 1889—93); C. Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal (Berlin 1889—93); M. Dieulafoy, Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal (Stuttgart 1913). — Über maghribinische (und spanische) Baukunst: Girault de Prangey, Essai sur l'architecture des Arabes et des Maures en Espagne, en Sicile et en Barbarie (Paris 1841); M. van Berchem, L'art musulman au musée de Tlemçen, in: Journal des Savants, Août 1906; G. Marçais, L'art en Algérie (Algier 1906); E. Kühnel, Algerien (Stätten der Kultur, Bd. 18, Leipzig 1909); ders., Maurische Kunst (Die Kunst des Ostens, Berlin 1924); P. Ricard, Pour comprendre l'art Musulman dans l'Afrique du Nord et en Espagne (Paris 1924).

193 a. Tunis, Moschee ez-Zituna.

Gegründet von Obeidallah ibn el-Habhab im Jahre 732 nach dem Vorbild von Kairuan. Mehrere Restaurierungen. Das Minaret ist eine Erneuerung des 19. Jh. Vgl. S. 37. E. Kühnel, Maurische Kunst, Taf. 2.

193 b—95. Kairuan, Moschee Sidi Okba.

Die Gründung geht auf das Jahr 670 zurück. Die heutige Anlage entspricht im wesentlichen dem Neubau von 821 durch Ziadet Allah und der Vergrößerung durch Ibrahim ibn el-Aghlab, der auch den Mimbar aufstellte und die Fliesen des Mihrab einsetzte. Vgl. S. 37 u. 81, Grundriß, Textabb. 8, S. 105.

H. Saladin, La mosquée de Sidi Okba à Kairouan (Les monuments historiques de la Tunisie, Bd. 2, Paris 1899).

Taf. IV, 196/7. Cordoba, Omaijadenmoschee.

Der erste von Abderrahman I. 785 gegründete Bau wurde 790 durch Hischam I. vollendet. Erste Erweiterung nach Süden mit zweitem Mihrab 833—848, zweite Erweiterung mit der prunkvollen Mihrabanlage 970 unter Hakim II. — Al-Mansur fügt dann im Osten weitere acht Schiffe hinzu (987—990). Vgl. S. 37 f.
Girault de Prangey, Monuments arabes et mosquées d'Espagne, etc.;

Karl Eugen Schmidt, Cordoba und Granada (Berühmte Kunststätten, Bd. 13, Leipzig u. Berlin 1902); E. Kühnel, Maurische Kunst, S. 17, Taf. 9 ff.

198. Sevilla, Giralda.

Die Giralda ist das von dem Architekten Djabir erbaute Minaret der ehemaligen großen Moschee, die 1171/72 erbaut und später durch die gotische Kathedrale ersetzt wurde. Die Spitze des Minarets ist durch einen barocken Aufbau ersetzt.
E. Kühnel, Maurische Kunst, Taf. 27.

Taf. V/VI, 199—211. Granada, Alhambra.

Erbaut 13.—15. Jh. „Von diesem bekanntesten und populärsten Bauwerk der islamischen Welt stehen nur Teile, wovon die beiden wichtigsten, der Selamlik oder die Empfangsräume, um den Myrtenhof und der Haram, der Frauentrakt, um den Löwenhof sind. Im Winkel zwischen den beiden Höfen liegt die tiefere Badeanlage, an die sich östlich zwei mit Galerien und Hallen umgebene Höfe schließen, bis zum Torre del Peinador. Die fünfte Baugruppe grenzt nördlich an den Myrtenhof und erstreckt sich am Rande des Plateaus gegen die Zitadelle. In diesem Teil mit dem Cuarto de Machuca standen die ältesten, heute größtenteils entstellten oder zerstörten Teile des Palastes. Der alte Name des heutigen Patio de la Mezqita (Hof der — später eingebauten — Moschee) war Patio del Mezuar (d. i. Ratssaal) und läßt auf die ursprüngliche Verwendung als Rats- und Gerichtssaal schließen. Der Patio del Mezuar war der Vorhof für den höher gelegenen Komaresbau, wie der Myrtenhof mit seinen Prunkräumen, dessen südliche dem Prachtbau Karl V. weichen mußten, eigentlich genannt wird" (Diez). Grundriß, Textabb. 12, S. 107, vgl. S. 38 f.
Richard Borrmann, Die Alhambra zu Granada („Die Baukunst", hrsg. v. Borrmann u. Graul II, Heft 3, Berlin u. Stuttgart 1900); Karl Eugen Schmidt, Cordoba und Granada (a. a. O. 1902); E. Kühnel, Granada (Stätten der Kultur, Bd. 12, Leipzig 1908); ders., Maurische Kunst, Taf. 35 ff.

212. Granada, Generalife.

Generalife = Djnin el-arif bedeutet Architektengarten. 1319 vom Sultan Abu'l Walid Ismail ausgeschmückt, später aber vielfach umgebaut. Vgl. S. 39.
Literatur: wie oben.

213—16, 218. Sevilla, Alcazar.

Begonnen 1360 von Peter dem Grausamen und von seinen Nachfolgern 1402 vollendet. Dann, besonders im 16. Jh., erneuert und verändert. Der Eingang führte zunächst in den Diwan (Empfangsräume), zu dem der Gesandtensaal und Mädchenhof gehörte. Es folgte der Patio de las Banderas und der Gerichtssaal, schließlich der Frauentrakt, dem der heutige Puppenhof mit anschließenden Räumen entspricht. Vgl. S. 39.
E. Kühnel, Maurische Kunst, S. 54 u. 70.

217. Palermo, Capella palatina, Holzdecke.

Die Palastkapelle wurde 1132—1140 von Roger II. erbaut. Die Decke ist durchaus im Sinne islamischen Stalaktitenwerks und von Sternkassetten hergestellt, die von kufischen Inschriften umrahmt sind. Die Füllungen zeigen neben ornamentalen Details auch figürliche Darstellungen z. T. christlichen Charakters in islamischem Stil. Über die sonst hier nicht herangezogenen christlichen Denkmäler islamischen Stiles in Sizilien vgl.:
R. Kutschmann, Die Meisterwerke sarazenisch-normannischer Kunst in Sizilien und Unteritalien (Berlin 1900); G. Aratta, L'architettura arabo-normanna in Sicilia (Mailand 1913).

218. Siehe oben 213.

Taf. VII. Meknes, Bab-Mansur-el-Aldsch.

Erbaut unter Mulay Ismaïl (1672 bis 1727). E. Kühnel, Maur. Kunst, Taf. 67.

DIE TÜRKISCHEN LÄNDER

SELDSCHUKEN UND KLEINERE MITTELTÜRKISCHE DYNASTIEN

Allgemeine Werke: Ch. Texier, Description de l'Asie Mineure (Paris 1849); F. Sarre, Reise in Kleinasien — Sommer 1895 — Forschungen zur Seldjukischen Kunst und Geographie des Landes (Berlin 1896); ders., Denkmäler persischer Baukunst (Berlin 1901—1910, auch separat als „Konia" erschienen); G. Mendel, Les Monuments Seldjoukides d'Asie Mineur, in: La Revue de l'Art 1908, S. 9ff. u. 113ff.; Berchem-Strzygowski, Amida (Heidelberg 1910). — Ferner grundlegende Inschriftwerke: J. A. Loytved, Die Inschriften der Seldschukenbauten in Konia (Berlin 1907); M. van Berchem, Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum (Cairo 1910), Bd. 3: L'Asie Mineure. — Zusammenfassend: H. Glück, Türkische Kunst (Budapest-Konstantinopel 1917); ders., Türkische Dekorationskunst, in: Kunst und Kunsthandwerk 1920, Heft 1; ders., Die Kunst der Seldschuken in Kleinasien und Armenien (Bd. 61 der Bibliothek der Kunstgeschichte).

221. Ani, Moschee.

Der Unterbau der Moschee stammt aus vorislamischer Zeit (11. Jh.), der eigentliche Hauptbau aus der Zeit Minutschehrs (1072—1110), die Eindeckung von etwa 1200. Vgl. S. 41 f.
Lynch, Armenia, travels and studies (London 1901), I, S. 377; Grimm, L'architecture Armenienne (1911).

222/3. Konia, Zitadelle, Moschee Ala ed-Din.

Von dem alten Sultanspalaste auf der Zitadelle steht nur mehr die Ruine eines Turmes, der in der Zeit Kilidsch-Arslan II. (1156—1192) errichtet wurde und in seiner Ziegeltechnik, seinen Bauformen und seiner Fayenceverkleidung die persische Überlieferung verrät. — Die nach syrischem Muster als Säulenmoschee angelegte Moschee des Sultans Ala ed-Din Kai Kobad I. (1219 bis 1236) ist nicht einheitlich entstanden. Der mittlere Kuppelbau reicht vielleicht noch in byzantinische Zeit zurück, die beiden Seitenflügel sind laut Inschrift von Ala ed-Din 1209/10 errichtet. Am Außenportal (Abb. 222) typische, auch in Nordsyrien (Aleppo) gebräuchliche Steinintarsia. Vgl. S. 42.
J. Strzygowski, Der Kiosk von Konia, in: Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur, I, 1907; Loytved, Konia, S. 21ff. u. 56f.; Sarre, Konia, S. 6ff.

224. Rasthaus Sultan Han bei Konia.

Erbaut 1229 von Ala ed-Din. Die Anlage besteht aus zwei Teilen, einem Hof, der links von 10 m tiefen Tonnengewölben, rechts von Pfeilerhallen begrenzt wird, und einem riesigen Pfeilersaal mit 32 Stützen und einer größeren mittleren Kuppel Gesamtlänge 118,70 m, Fassadenbreiten 60,63 m. Vgl. S. 43.
F. Sarre, Reise in Kleinasien, S. 75ff. ders., Konia, S. 25ff.

225. Konia, Sirtscheli Medrese.

Erbaut 1242/43. Medresenanlage mit einem Haupt- und einem Eingangsiwan. Links und rechts wird der Hof von offenen, zweigeschossigen Pfeilerhallen eingesäumt, hinter denen die Wohnräume liegen. Beiderseits vom Hauptiwan je eine Grabkuppel. Grundriß Textabb. 13. S. 107. Vgl. S. 43.
Sarre, Reise, S. 51ff.; ders., Konia, S. 10f. (mit Grundriß); Loytved, S. 43ff.

226/7. Konia, Kara-Tai Medrese.

Erbaut 1251/52. Hof überkuppelt. Grundriß Textabb. 14, S. 107. Vgl. S. 43f.
Sarre, Reise, S. 48ff.; ders., Konia, S. 11ff.; Loytved, S. 45ff.

228/9. Konia, Indische Minare.

Erbaut in der zweiten Hälfte des 13. Jh. im Schema der Kara-Tai Medrese. Minaret heute eingestürzt.
Loytved, S. 69ff.; Sarre, Konia, S. 17ff.

230. Siwas, Tschifte Minare.

Erbaut 1271/72 vom Wezir Schems ed-Din Mohammed mit typischer zweitürmiger Torfassade. Siwas soll

auch in der Dschami el-Kebir die älteste bisher bekannte Moschee Kleinasiens (11.—12. Jh.) besitzen. M. van Berchem, Corpus insc. Arab., Bd. 3.

Taf. VIII. Diwrigi, Nordportal der großen Moschee.

Erbaut 1229. Auffallend der besonders reiche Reliefschmuck in Durchbruchsarbeit aus verschiedensten ornamentalen Elementen.
Berchem u. Halil Edhem, Matériaux pour un Corpus Inscr. Arab. III.

231. Ajasoluk bei Ephesus, Moschee des Sultan Isa I.

Erbaut 1375 von dem Baumeister Ali, Sohn des Damaszeners, im verkleinerten Schema der großen Moschee von Damaskus, d. h. mit bloß zwei Querschiffen und zwei Transeptkuppeln. Nur die seldschukische Tür- und Fensterumrahmungen und das runde Ziegelminaret zeigen die Zeit der Entstehung an. Vgl. S. 43.
Ch. Texier, Descr. de l'Asie Mineure II.

232. Konia, Dar ül-Hüffas (Moschee Aja Sofia).

Dar ül-Hüffas bedeutet Haus der den Koran Auswendigkennenden. Laut Inschrift von Mohammed,Sohn des Hadsch Chas Bej ul-Chatibi im Jahre 1421 gegründet. Vgl. S. 44.
Loytved, Konia, S. 81ff.; Sarre, Konia, S. 19f.

233. Baku, Moschee im Khanpalast, Portal.

Erbaut 1491 von Schirwanschah Halil-ullah. Vgl. S. 44.
Berezin, Puteschestwie po Wostoku (Kasan 1850), Bd. 2, Anhang.

234. Genienreliefs vom Tor des Bazars, Konia (Museum).

Die beiden gegenständigen geflügelten Genien, die auch sonst in der späteren islamischen Kunst wiederkehren, versinnbilden vielleicht das gute und böse Prinzip im Sinne östlicher Auffassung. In der Tracht werden mongolische Einflüsse deutlich. Tatsächlich ist das Motiv in Zentralasien mehrfach verbreitet. Vgl. S. 42f.
F. Sarre, Seldschukische Kleinkunst (Leipzig 1909), Taf. I; J. Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung (Leipzig 1917), S. 264f.; H. Glück, Türkische Dekorationskunst, S.25f.; ders., Die beiden ‚sassanidischen' Drachenreliefs (Konstantinopel 1917), S. 30f.

235. Bagdad, Bab el talism (Talismantor).

Erbaut 1221. Über die Deutung des figürlichen Steinreliefs über dem vermauerten Tore vgl. zusammenfassend E. Diez, Die Kunst der islamischen Völker, S. 124. Als Grundgedanke dürfte Ähnliches vorschweben wie bei den Genienreliefs in Konia, d. h. nach zentral- oder ostasiatischer Auffassung die beiden einander ergänzenden oder aufhebenden Prinzipien mit dem (hier vermenschlichten) Talisman in der Mitte. Vgl. S. 42.
Sarre-Herzfeld, Archäolog. Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet, I, S.34ff.; dagegen M. Hartmann, Orientalische Literaturzeitung 1904, 4; H. Glück, Die beiden ‚sassanidischen' Drachenreliefs, S. 31f.

236a. Stuckaufsatz aus Diarbekr (Mesopotamien). Konstantinopel, Museum.

Nach den altertümlichen Schriftzeichen (blühendes Kufi) zu urteilen, gehört das Stück in das 11.—12. Jh. Der Naturalismus in Tier und Rankenformen läßt persischen Geist erkennen. Vgl. S. 42, 44.
F. Sarre, Seldschukische Kleinkunst, Taf. III; J. Strzygowski, Amida (Heidelberg 1910), S. 357.

236b. Steinaufsatz aus Nasibin (Mesopotamien). Konstantinopel, Museum.

Etwa 13. Jh. Das Stück war ursprünglich wie das obige jedenfalls als Abschluß eines Doppelfensters oder einer Doppelnische verwendet. Die Steinplatte war schon in spätbyzantinischer Zeit verwendet worden, wie der Ausschnitt einer Reliefdarstellung an der Rückseite erweist.
H. Glück, Die beiden ‚sassanidischen' Drachenreliefs, S. 20 u. Taf. III, 2.

Allgemeine Werke: Die Ottomanische Baukunst, hrsg. unter Edhem Pascha (Konstantinopel 1873); H. Glück, Türkische Kunst (Budapest-Konstantinopel 1917); ders., Die Kunst der Osmanen (Bibl. d. Kunstgesch. Bd. 45, Leipzig 1922); ders., Türkische Dekorationskunst, in: Kunst und Kunsthandwerk, Wien 1920, Heft 1. — Über die Bauten Konstantinopels: C. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels (Berlin 1907—12); H. Barth, Konstantinopel (Berühmte Kunststätten Bd. 11, Leipzig u. Berlin 1901); E. Oberhummer, Constantinopolis (Artikel in Pauly-Wissowas Realenzyklopädie der klass. Altertumswissenschaft, IV, S. 963ff.; Djelal Essad, Constantinople, de Byzance à Stamboul (Paris 1909); Diez-Glück, Alt-Konstantinopel (München-Pasing 1920).

239a. Isnik (Nicäa), Grüne Moschee.

Erbaut 1392. Quadratischer Kuppelraum mit Vorhalle, über deren Mitte eine Achteckkuppel sitzt. Zum Teil mit Verwendung antiker Reste. Vgl. S. 45.
C. Gurlitt, Die islamischen Bauten von Isnik (Orientalisches Archiv III, S. 56).

239b. Isnik (Nicäa), Mahmud Tschelebi Moschee.

Erbaut um 1400 in ähnlicher Anlage wie die vorige. Vgl. S. 45.
C. Gurlitt, ibid. S. 57.

240. Brussa, Ulu-Moschee.

Begonnen unter Murad I., vollendet 1421 unter Mohammed I. Rechteck von viermal fünf Kuppeln. Unter der erhöhten Mittelkuppel der zweiten Querreihe eine Fontäne. Die beiden Minarette im 19. Jh. erneuert. Vgl. S. 45.
H. Wilde, Brussa (Berlin 1909), S. 32ff.

241b. Amasia, Bajesid-Moschee.

Der Bau ist wohl unter Ilderim Bajesid (1389—1403) errichtet, da er in seiner Anlage mit der Moschee dieses Herrschers in Brussa (vgl. Wilde, Brussa, S. 20ff.) übereinstimmt. Die beiden Minarette sind jedenfalls aus späterer Zeit. Vgl. S. 45. Für die Weiterentwicklung des Grundrißtypus vgl. die Moschee Murad II. in Brussa vom Jahre 1447 (Textabb. 15, S. 108, nach Wilde, S. 51).

241a, 242. Tschekirgue bei Brussa, Jeni Kaplidscha (neues Warmbad).

Neben dem alten, vielleicht an der Stelle der berühmten byzantinischen Bäder 1389 errichteten Warmbad (Eski Kaplidscha) in Tschekirgue gibt auch das neue vom Großwezir Rustem Pascha unter Suleiman I. (1520—66) erbaute Warmbad einen in der ganzen islamischen, und insbesondere osmanischen Welt verbreiteten Typus des Hammam (= Heißluftbad), bei dem nur selten, wie hier, ein Wasserbassin zur Verwendung gelangt. Diese Anlagen bestehen nach dem Prinzip der römischen Thermenbäder aus einem großen Auskleideraum, einem halbwarmen und dem Hauptschwitzraum mit kleineren abgeteilten Zellen. In den türkischen Bädern besteht der erstere meist aus einem oder zwei verbundenen, quadratischen Kuppelräumen, der Halbwarmraum aus einer Kombination kleinerer Kuppel- und Halbkuppelräume, der Heißluftraum aus einem großen, meist achteckigen, mit Kreuzarmen versehenen oder rundem Kuppelsaal.
H. Wilde, Brussa, S. 90ff.; H. Glück, Probleme des Wölbungsbaues I: Die Bäder Konstantinopels (Wien 1921), S. 114ff.

243. Brussa, Grab des Sultan Mohammed Khan.

Sultan Mohammed Khan starb 1421. Die Aufnahme zeigt die übliche architektonische Gestaltung der in den Türben errichteten Katafalke, unter denen die Verstorbenen beigesetzt sind. Während in älterer (seldschukischer) Zeit meist reiche Holzschnitzereien verwendet wurden, ist dieses Grab in farbiger Fayence-

malerei mit prächtigen Schriftfriesen ausgeführt.
Über die Jeschil (= grüne) Türbe selbst vgl.: Wilde, Brussa, S. 63ff.

244. Brussa, Grüne Moschee (Jeschil Dschami), Portaldetail.

Begonnen von Sultan Mohammed I., 1420, vollendet 1423. Der Grundriß zeigt das Schema der Bajesid-Moschee (vgl. auch Textabb. 15, S. 108). Von dem reichen Skulpturenschmuck der Moschee gibt die Abbildung den linken Teil der Portaleinfassung. Vgl. S. 46.
Wilde, Brussa, S. 36ff.

245. Konstantinopel, Moschee Mohammed II., Vorhof.

Von der ursprünglichen, von dem Eroberer 1463—1470 an Stelle der Apostelkirche durch den Architekten Christodulos errichteten Moschee ist am heutigen Bau kaum etwas festzustellen. Die Erdbeben von 1509 und 1768 veranlaßten einen völligen Neubau in dem erweiterten Schema der Sophienkirche mit dem typisch gewordenen, von Arkaden umgebenen Vorhof. Vgl. S. 46.
C. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels, S. 57ff.; für den alten Bau vgl. Djelal Essad, Constantinople, S. 215; und H. Glück, Östlicher Kuppelbau, Renaissance und St. Peter, in: Monatsh. f. Kunstwissensch. 1919, S. 153ff.

Taf. IX, 246. Konstantinopel, Tschinili (-Fliesen-) Kiöschk innerhalb des Palastbezirkes (Top Kapu Serai).

Erbaut 1466 unter Mohammed II. innerhalb des Palastbezirkes (Top Kapu Serai), erneuert 1590 von Murad III. Als Baumeister wird Kemal ed-Din genannt. Grundriß Viereck mit eingeschriebenem Kreuz, dazu Säulenvorhalle. Da der Bau an eine Terrasse angebaut ist, erscheint die Rückseite zweigeschossig. Vgl. S. 48.
Gurlitt, S. 45, 51, 98.

247. Konstantinopel, Moschee Sultan Bajesid II., Vorhof.

Erbaut 1501—1507 von dem Architekten Haireddin (Chair ed-Din) nach dem Schema der Sophienkirche. Erneuerung etwa 18. Jh. Der prächtige Vorhof verwendet antikes, farbiges Säulenmaterial mit reifster Ausbildung der türkischen Stalaktitenkapitelle. Vgl. S. 47.
Gurlitt, S. 64ff.

248. Konstantinopel, Moschee Schah Sadeh (Prinzenmoschee).

Errichtet von Suleiman I. zum Andenken an seine beiden in der Türbe des Moscheegartens (s. Abb. 253) begrabenen Söhne in den Jahren 1543 bis 1548 durch den Architekten Sinan. Die Hauptkuppel ist durch vier Halbkuppeln erweitert. Bemerkenswert der besonders reiche Schmuck der Gesimse und des Minarets. Im Inneren wird der Eindruck durch neuere Ornamentmalereien beeinträchtigt.
Gurlitt, S. 68ff.

Taf. X, 249, 251. Konstantinopel, Moschee Suleimans I.

Eines der Hauptwerke des Meisters Sinan, erbaut 1550–1556. Der Grundriß (Textabb. 19, S. 109) zeigt die dreiteilige Anlage von Vorhof, Moschee und Grabgarten, die ihrerseits von einer gemeinsamen Mauer umschlossen und außerhalb dieser nochmals von einem Platz umgeben ist, der von den vielen Kuppelreihen der zugehörigen Nebenbauten, Medrese, Armenküche, Bibliothek, Bädern u. dgl. eingefaßt wird. So fällt der riesige Komplex gleichsam als eine eigene regelmäßige Stadt aus dem Gewirre des übrigen Stadtbildes heraus (Abb. 249). Der Hauptbau selbst zeigt das System der Sophienkirche mit Hauptkuppel und zwei durch kleinere Halbkuppeln erweiterten Halbkuppeln, so daß ein Raum von 52,40 m überspannt wird (Taf. X). Besonders monumental ist der pylonenartige Torbau des Vorhofes (Abb. 251) gestaltet. Vgl. S. 47f.
Gurlitt, S. 69ff.; H. Glück, Die Kunst der Osmanen, S. 4f.

250, 252. Konstantinopel, Mausoleum (Türbe) Suleimans I.

Im Grabgarten der Suleimanmoschee. Nach altüberliefertem Schema ein achteckiger Bau, zu dem hier außen ein Säulenumgang

hinzutritt. In dem farbigen Inneren reicher Fliesenschmuck, die Kuppel von acht Spitzbogen auf vorgeblendeten Säulen getragen. Unter den drei mittleren Katafalken, vor denen die Riesenleuchter stehen, ruhen außer Suleiman d. Gr. Suleiman II. und Ahmed II.
Gurlitt, S. 72f.

253. Konstantinopel, Türbe des Schah Sadeh Mohammed.

Vollendet 1544 im Garten der Schah Sadeh Moschee (s. diese). Achteck aus weißem und rotem Marmor mit Rillenkuppeln und viersäuliger Vorhalle. Innen farbige Fliesen in Blau, Rosa und Gelb auf grünem Grund.
Gurlitt, S. 78f.

254. Konstantinopel, Moschee Mihrima.

Mihrima war die Tochter Suleimans I. und seit 1539 die Gattin des Großwezirs Rustem Pascha, der selbst ein großer Bauherr war (vgl. zu S. 256). Die Moschee zeigt bei 21 m Spannweite der den ganzen Raum überdeckenden Kuppel eine äußerst kühne Konstruktion. Architekt ist Sinan. Die das Mittelquadrat zum Rechteck erweiternden, dreikuppeligen Seitenschiffe erstrecken sich nur auf ein Untergeschoß.
Gurlitt, S. 74f.

255. Konstantinopel, Moschee Jeni Walide (Jeni Dschami).

Die Jeni Walide Moschee, d. i. neue Moschee der Sultanin-Mutter (Murads IV.), Kösem Mahpeiker, wurde schon zu Lebzeiten ihres Gatten Ahmed I. im Jahre 1614 begonnen, aber erst von der Walide Mehmeds IV., Terhan Hadschie 1663 vollendet. Als Architekt gilt Kodscha Kasim. Die Anlage zeigt die voll ausgebildete Form der nach allen vier Seiten halbkuppelig erweiterten Kuppelanlage. Vgl. S. 47.
Gurlitt, S. 86f.

256. Konstantinopel, Moschee Rustem Pascha, Mihrab.

Als Stiftung des schon genannten Großwezirs und Schwiegersohnes Suleimans I. von Sinan wohl noch vor dessen Tode (1561) erbaut. Im Grundriß ähnlich der Mihrima Moschee. Die Abbildung zeigt die prächtige Fliesenausstattung der Mihrabwand.
Gurlitt, S. 81f.

Taf. XI, 257. Konstantinopel, Moschee Ahmed I.

Erbaut 1609—1616 vom Architekten Agha im System der etwa gleichzeitigen Jeni Walide Moschee (s. o.). Der geschlossenen, durch sechs Minarette (vgl. zu Abb. S. 137) betonten Außenwirkung entspricht die mächtige Raumwirkung des Inneren, dessen Mittelkuppel von vier riesigen Rundpfeilern getragen wird.
Gurlitt, S. 86.

258. Adrianopel, Moschee Selim II.

Wohl als die großartigste Leistung Sinans 1568—1574 erbaut. Auch hier die Dreiteilung in Vorhof, Moscheekörper und Grabgarten, der hier rechts und links von zwei in die rechteckige Gesamtumfassung einbezogenen Hofanlagen (Medrese und Krankenhaus) flankiert wird. Der von vier Minaretten umgebene Moscheekörper ist hier entgegen der geläufigen Art durch acht Rundpfeiler, die innerhalb des Vierecks die 31,50 m weite Kuppel tragen, zum inneren Einheitsraum und zur kubischen Außenwirkung durchgebildet, die es an Monumentalität mit jedem europäischen Großbau aufnehmen kann.
Gurlitt, S. 73f.; ders., Die Bauten Adrianopels (Orientalisches Arch. I), S. 55ff.

259—63. Konstantinopel, Top kapu Serai.

Von dem ersten, von Sultan Mohammed II. in Konstantinopel errichteten Palaste, dem alten Serai, ist heute nichts mehr erhalten. Derselbe Herrscher erbaute aber auch auf dem Boden der alten Akropolis 1467 oder 1478 ein neues Serai, das nach dem Topkapu (= Kanonentor) Top kapu Serai genannt wird. Bereits aus dem Jahre 1466 stammt der schon behandelte Tschinili Kiöschk (vgl. zu S. 246). Aus solchen Einzelpavillons, in Gärten zerstreut,

ist im wesentlichen der „Palast" zusammengesetzt zu denken. Als eines der prächtigsten, dieser im Laufe der Jahrhunderte hinzugefügten leichten Gebäude gilt der 1634 bis 1689 erbaute Bagdadkiöschk (Abb. 259, 261), ein achteckiger Kuppelsaal mit vier kreuzförmig angelegten kurzen Flügeln, im Innern reich mit Fliesen belegt. Auch sonst spielen Fliesenverkleidungen, in die vielfach Brunnennischen eingefügt sind, sowie die in verschiedenen Holzsorten und Perlmutter eingelegten Türen und Wandnischenverschlüsse in der Inneneinrichtung der Räume eine große Rolle (Abb. 260, 262). Das alte Eingangstor, Bab-i-Humajun, ist jetzt durch ein neueres, etwa dem 18. Jh. entstammendes ersetzt (Abb. 263). Das ganze Palastgebiet ist von einer mit Türmen bewehrten Mauer umgeben.
Djelal Essad, Constantinople, S. 232ff.; Gurlitt, S. 44ff., 93ff.; Musées d'antiquités de Stamboul, Palais de Top kapu vieux Seraï (Guide Sommaire), Konstantinopel 1925.

263/4. Konstantinopel, Brunnen Ahmeds III.

Der besonders bei den Türken (vgl. S. 35) beliebte Brauch, öffentliche Brunnen zu errichten, erreichte in der Zeit des Sultan Ahmed III. seinen Höhepunkt. Der berühmteste dieser Brunnen ist der von dem Herrscher selbst 1728/29 errichtete vor dem Bab-i-Humajun in der Form eines quadratischen Kiöschk, dessen Ecken halbkreisförmig ausgebuchtet sind, mit weit vorspringendem, schattenden Dach, auf dem fünf Kuppeln sitzen. Die Seitenmitten des Brunnenhauses werden von vier Auslaufbrunnen (Tschesme) eingenommen, wie sie sonst einzeln als Wandbrunnen in den Straßen oder im Inneren der Gebäude (s. Abb. 260) auftreten. Die von Bronzegittern durchbrochenen Ausbuchtungen enthalten die Trinkbrunnen (Sebil, s. zu Abb. 177). Das ganze Gehäuse ist reich mit farbigen Schriftbändern und vergoldeten Ornamenten verziert. Wenige Jahre später (1732/33) entstanden gleichzeitig der seines Daches beraubte

265. Brunnen in Top Hane, Konstantinopel
und der
Taf. XII. Brunnen am Azab Kapu in Galata

auf der gegenüberliegenden Seite des Goldenen Horns. Auch an diesen beiden wird die Mischung der orientalischen und abendländischen Ornamentik deutlich, indem neben Arabesken und den neu auftretenden persischen Fruchtbäumchen und Blumensträußen in ostasiatischen Gefäßformen die barocke Akanthusranke herrschend wird. Der 1745 entstandene

266. Hassan-Pascha-Brunnen in Konstantinopel
und der 1741 errichtete

267. Brunnen in Dolma Bagtsche

mögen als Beispiele der zunehmenden Europäisierung in barockem oder klassizistischem Sinne gelten, die nun auch die türkischen Kapitellformen durch Akanthusblattkapitelle ersetzt.
Djelal Essad, Constantinople, Abschnitt „Les Fontaines", S. 217ff.; H. Glück, Türkische Brunnen in Konstantinopel, in: Jahrb. der asiatischen Kunst 1924, S. 26ff.

268/9. Türkische Wohnhäuser.

Nach außen meist unscheinbare hölzerne Fachwerkbauten mit vergitterten Fenstern und Balkons der Frauenräume, weisen sie im Inneren vielfach eine prächtige Ausstattung in ornamentalen Malereien oder auch Stuckierung auf.
L. de Beylié, L'habitation Byzantine; les anciennes maisons de Contantinople (Grenoble 1903); vgl. auch Gurlitt, S. 53ff.

270. Konstantinopel, Blick auf die Moscheen Aja Sophia, Nur-i-Osmanije und Ahmedije.

Das Bild zeigt die beherrschende Stellung der Moscheebauten innerhalb

des Stadtbildes, links die zur Moschee umgewandelte und mit Minaretten versehene Sophienkirche, in der Mitte die Moschee Nur-i-Osmanije, ein schon stark im Sinne des europäischen Barock gefühlter Bau des 18. Jh., und rechts die Ahmedije (s. zu S. 257). Im Vordergrunde rechts die Kuppelreihen der Hane (Herbergshöfe) und Bazare.

271/2. Konstantinopel, Türkische Friedhöfe.

Konstantinopel ist berühmt durch seine prächtigen Zypressenfriedhöfe, deren größte sich hinter Skutari, der Vorstadt am asiatischen Ufer, und bei Eijub, am oberen Ende des Goldenen Horns erstrecken. Zu Häupten der oft mit einer Steinplatte oder sarkophagähnlich gedeckten Grabhügel stehen die Grabsteine. Auf ihnen bezeichnet ein Turban gewöhnlich die Grabstätte der Männer, ein Blumenkorb die der Frauen.
Abb. 271 a—d nach Aufnahmen Koś.

DIE BAUKUNST DER PERSISCHEN LÄNDER UND INDIENS

PERSIEN, WESTTURKESTAN UND AFGHANISTAN

Allgemeine Werke: E. Diez, Die Kunst der islamischen Völker, Handbuch der Kunstwiss., Wildpark-Potsdam, 1. Aufl. 1915; ders., Churasanische Baudenkmäler, Berlin 1918; ders., Persien, Islamische Baukunst in Churasan, München 1923; F. Sarre, Denkmäler persischer Baukunst, Berlin 1901—1910; Niedermayer-Diez, Afghanistan, Leipzig 1924.

275a. Hof der Großen Freitagsmoschee (Masdschid-i-Dschuma) in Isfahan.

11. Jh. mit späteren Einbauten.
Ziegelbau mit Resten von Wandverkleidung.
Aufnahme Diez 1913.
Vgl. Diez, Die Kunst d. islam. Völker, I. Aufl., S. 108f.

275b. Turbet i Scheich Dscham, Wallfahrtsort östl. von Meschhed, Churasan. 15.—18. Jh.

Gruppe von Sakralbauten, Moschee, Kloster, Kuppelgräber usw. z. T. in Ruinen. Iwanstirnmauer mit Fliesenmosaik dekoriert.
Aufnahme Diez 1913.
Vgl. Diez, Churasanische Baudenkmäler (Berlin 1918), S. 78ff.

276. Hof der Medrese in Chargird bei Chaf, Churasan.

Dat. 848 H (1444/45 n. Chr.), erbaut von Gijat-ed-din Schirazi und Kiwam ed-din Schirazi.
Die Wände des Hofes waren mit Fliesenmosaik verkleidet; davon Reste erhalten.
Aufnahme Diez 1913.
Vgl. Diez, Churas. Baudenkm., S. 72ff.

277. Ruine der Blauen Moschee in Täbriz; Eingang vom ehemaligen großen zum kleinen Kuppelraum.

Ca. 1437—1467 n. Chr. unter Dschehan Schah, wahrscheinlich von Ahmed ibn Schems-eddin Muhammed Täbrisi.
Die Wände mit prächtigem Fliesenmosaik verkleidet. Vorherrschend Kobaltblau, daher der Name.
Nach F. Sarre, Denkmäler persischer Baukunst.
Vgl. ebenda S. 27ff.; ferner: Diez, Die Kunst d. islam. Völker, S. 93ff.

278. Tor der Freitagsmoschee in Kazwin.

279. Masdschid-i-Schah in Kazwin.

17.—18. Jh.
Verkleidung mit Fliesenmosaik.
Nach russ. Aufnahmen.

280. Ornamentale Ziegelfassade im Heiligtum des Imam Riza, Meschhed, Churasan.

Hof der Moschee der Gouher Schad, erbaut auf Befehl der Gouher Schad Agha, Gemahlin des Schah Rukh (1404—1447) von Kiwam-ed-din (cf. 276), 1. H. d. 15. Jh.
Aufnahme Exped. Niedermayer-Diez 1913.

281. Medrese des Schah Sultan Husejn in Isfahan.

Um 1710 erbaut von Schah Sultan Husejn als Derwischkloster.
Die Wände sind mit Ziegel- und Fliesenmosaik verkleidet.
Aufnahme Diez 1913.
Vgl. Diez, Die Kunst d. islam. Völker, I. Aufl., S. 105.

282. Fassade der Medrese des Ulugh Beg in Samarkand am Platze Rigistan.

Erbaut von Timurs Enkel während seiner Regentschaft in Transoxanien um 1434.
Die Fliesen des Pischtak (Eingangstor) gleich jenen in Chargird (cf. 276).
Nach F. Sarre, Denkmäler pers. Baukunst.
Vgl. ebenda S. 152f. und Diez, Die Kunst d. islam. Völker, S. 104.

283 a. Masdschid-i-Schah in Meschhed.

Erbaut 1451 unter Emir Malik Schah von Ahmed ibn Schems-eddin Muhammed Täbrisi.
Mit Fliesenmosaik.
Aufnahme Diez 1913.
Vgl. Sykes, Historical Notes, J. R. A. S. 1910, 1131, und Diez, Churas. Baudenkm., S. 77f.; ders., Die Kunst d. islam. Völker, S. 95f.

283 b. Musalla bei Meschhed.

Erbaut unter Suleiman Schah (1667 bis 1694) durch Stiftung des Abu Salih Sadr ed-din vom Baumeister Hadschi Malik 1087 H (1677).
Aufnahme Diez 1913.
Vgl. Diez, Churas. Baudenkm. S. 76f.

284. Fliesenmosaik am Kuppelgrabe des Chodscha Rabi bei Meschhed, Churasan.

Taf. XIII. Innenraum des Kuppelgrabes des Chodscha Rabi.

285. Kuppelgrab des Chodscha Rabi, Außenansicht.

Erbaut von Schah Abbas (1587 bis 1629), vollendet 1031 H. (1621/22).
Die Schriftfriese am Tambur und innen entworfen von Ali Riza Abbasi; der innere gemalte Fries 1026H ausgeführt. Rabi, zu dessen Andenken dieser prächtige Bau errichtet wurde, war Begleiter des Kalifen Ali und Lehrer des Imam Riza, dessen großes Heiligtum im nahen Meschhed liegt.
Der Innenraum ist bemalt (Tafel XIII), die Außenseiten zeigen Fliesenmosaik in seiner höchsten Blüte und Feinheit. Ähnliche Qualität nur noch in Isfahan Medrese Schah Sultan Husejn.
Aufnahmen Diez 1913.
Vgl. Diez, Churas. Baudenkm., S. 66ff. Taf. 23—29.

286. Gebetnische und Kanzel im Haram der Moschee Gauher Schad, Heiligtum des Imam Riza, Meschhed.

15. Jh., teilweise restauriert.
Aufnahme Exped. Niedermayer-Diez 1913.

287. Stuckmihrab in einem Gebetsraum der Freitagsmoschee in Isfahan.

Laut Inschrift errichtet im Juli 1310 n. Chr. auf Befehl des Sultan Muhammed Uldschajtu Chodabende, dem Erbauer des Mausoleums in Sultanije, vgl. Abb. 290.
Aufnahme Diez 1913.
Vgl. Revue d'Archéol. 1883 (M. Dieulafoy) und Diez, Die Kunst d. islam. Völker, S. 109, 111.

288. Bemalter Stuckdekor im Obergeschoß des Chanegahs (Sufikloster) in Turbet-i-Scheich Dscham.

14. Jh. Vgl. Abb. 275b.
Aufnahme Diez 1913.
Vgl. Diez, Churas. Baudenkm. S. 80.

289. Ruine eines Torbogens in Qäläi-Bist, Sistan.

13.—14. Jh. Mit reicher Ziegelornamentik; vielleicht Rest einer Moscheefassade.
Aufnahme Exped. Niedermayer 1914—16.
Vgl. Niedermayer-Diez, Afghanistan (Leipzig 1924).

290. Mausoleum des Sultan Muhammed Uldschajtu Chodabende, Sultanije (1304—1316).

Erbaut um 1310 n. Chr.
Der Bau ist abweichend vom persischen Typus des 14.—16. Jh. durch die achtseitige Gestalt mit Außenemporen, steiler Kuppel und acht zylindrischen Türmen am Dachrand. Darin gleicht er einigen Pathanenbauten in Indien. Von der prachtvollen ornamentalen Ausstattung des Inneren in allen möglichen Techniken, die von älteren Reisenden noch gesehen wurde, sind nur noch geringe Reste erhalten.

Nach F. Sarre, Denkm. pers. Baukunst.
Vgl. F. Sarre, l. c. S. 16ff., und Diez, Die Kunst d. islam. Völker, S. 82ff.

Taf. XIV. Gur-i-Mir, das Mausoleum des Timur in Samarkand.

1490—1504 von Muhammed Sultan Mirza, einem Enkel Timurs.
Innere Höhe 22,55 m, äußere Höhe 34,09 m, Höhe des Portals 12,07 m, des Minarets 25,38 m.
Der ursprüngliche Bau ist ein Turm mit achtseitigem Unterbau, zylindrischem Tambur und mächtiger, kanellierter Sporenkuppel; ein iwanartiger Vorbau bildete das Tor. Auch die beiden Minarette, wovon eines noch steht, gehörten als freistehende flankierende Trabanten schon der ursprünglichen Bauanlage an. Später erfolgten verschiedene Zubauten. Über der inneren Kuppel, die mit Holz eingerüstete äußere Zwiebelkuppel. Die Grabkammer vertieft in einer Krypta, die flach eingewölbt ist.
Aufnahme F. Sarre.
Vgl. Sarre, Denkm. pers. Baukunst, S. 148f.; Diez, Die Kunst d. islam. Völker, S. 88f.; Les Mosquees de Samarquande (Petersburg 1905), I. Teil, Gour Emir.

291 a. Kuppelgrab in Tus, Churasan.

12.—13. Jh.?
Aufnahme Diez 1913.
Vgl. Diez, Churas. Baudenkm., S. 55ff.

291 b. Kuppelgrab in Sarachs, Churasan.

Um 1350 erbaut.
Aufnahme Diez 1913.
Vgl. Diez, Churas. Baudenkm., S. 62ff.

292 a. Gemalter Schriftfries im Kuppelgrabe von Sengbest, sö. Meschhed, Churasan.

11.—12. Jh.
Kufi auf Rankengrund, später übermalt.
Aufnahme Diez 1913.
Vgl. Diez, Churas. Baudenkm., S. 52ff.; ders., Islam. Baukunst in Churasan, S. 127f.

292 b. Kufischer Schriftfries in Chargird, Churasan.

12. Jh. n. Chr.
Aus Lehm geschnitten; persische Ausbildung des „blühenden Kufi".
Aufnahme Diez 1913.
Vgl. Diez, Churas. Baudenkm., S. 71f.; ders., Islamische Baukunst in Churasan, S. 120ff.

293. Innenraum des Kuppelgrabes in Sengbest, Churasan.

11.—12. Jh.
Backsteinbau mit bemalten Wänden
Aufnahme Diez 1913.
Lit. wie 292 a.

294. Mausoleum der Mumine Chatun, Nachtschewan, Azerbaidschan.

1186 n. Chr.
Mit farbig glasiertem Ziegelrelief dekoriert. Das Giebeldach zerstört.
Nach Sarre, Denkm. pers. Baukunst.
Vgl. Sarre, l. c. S. 11f.; Diez, Die Kunst d. islam. Völker, S. 73f.

295. Grabturm in Radkan bei Gutschan, nördl. Meschhed, Churasan.

12.—13. Jh.
Backsteinbau; 22 m hoch.
Das Dach war ursprünglich hellblau glasiert, ebenso der Schriftfries.
Aufnahme Diez 1913.
Vgl. Diez, Churas. Baudenkm., S. 43ff.; ebda. van Berchem S. 107ff.

296. Grabturm in Kischmar, Churasan.

13. Jh.
Backsteinbau; ca. 18 m hoch.
Das Dach war ursprünglich glasiert; glasierte Ziegeleinlagen im Mauermantel.
Aufnahme Diez 1913.
Vgl. Diez, l. c. S. 46f., und (v. Berchem) S. 109ff.

297. Gumbed-i-Qabus in Dschordschan in der Turkmenensteppe nördl. Asterabad, Westpersien.

Vollendet 997 n. Chr.
Backsteinbau; ca. 49 m hoch.
Die Inschrift lautet: „Im Namen Allah's Dieses erhabene Schloß (al qasr) (gehört) zu dem Emir Shams al-ma'ali, dem Emir, Sohn des Emirs, Qabus, Sohn des Washmgir. Er hat befohlen, es zu erbauen zu seiner Lebzeit, im Jahre 397 nach dem Mondkalender und im Jahr 375 nach dem Sonnenkalender".
Aufnahme Diez 1913.

Vgl. Diez, l. c. S. 39ff., und (v. Berchem) S. 100ff.

298. Siegesturm des Sultan Mahmud von Ghazna, Afghanistan.

Erbaut 1010—1030.
Backsteinbau, ursprüngliche Höhe 40—45 m; jetzige Höhe über 20 m. Achtstrahliges Sternprisma mit (abgebrochenem) zylindrischem Aufsatz. Die Inschrift lautet: „Im Namen Gottes, des Allerbarmers. Der hochgeehrte Sultan, der Melik al Islam, der rechte (Arm) des Staates und Zuverlässige der Nation, Abu-l-Muzaffar, der Beistand der Muslime, der Helfer der Armen, Abu-l-Kasim Mahmud — möge Gott seinen Beweis leuchten lassen! — Sohn des Subaktagin, der Eroberer der Eroberungen, der Beherrscher der Gläubigen, hat den Bau dieses herrlichen, hohen 'Amah befohlen, das in Glück und Segen vollendet wurde."
Aufnahme Exped. v. Niedermayer 1914/15.
Vgl. Diez, Islam. Baukunst in Churasan, S. 162f.; Niedermayer-Diez, Afghanistan, S. 67, Abb. 124.

299 a. Signal(?)-Turm in Kerat, Churasan.

11.—12 Jh.
Backsteinbau; 24 m hoch.
Aufnahme Diez 1913.
Vgl. Diez, Churas. Baudenkm., S. 49 ff.

299 b. Turm in Chosrugird bei Sebzewar, Churasan (Mil-i-Chosrugird).

Erbaut ca. 1110 n. Chr.
Backstein; 28,50 m hoch.
Inschriftlich wie der Turm in Kerat als Manâra bezeichnet, woraus jedoch nicht auf die Bestimmung als Minaret im engeren Sinn geschlossen werden darf. Doch gehörte dieser Turm wohl zu einer (zerstörten) Moschee und war daher Minaret, wogegen der Turm von Kerat isoliert auf einem Hügel steht, also nur Sieges- oder Signalturm gewesen sein kann. Das letztere ist wegen seiner weiten Sichtigkeit wahrscheinlich.
Aufnahme Diez 1913.
Vgl. Diez, Churas. Baudenkm., S. 48f.

Taf. XV, 300/301 a. Der Kaiserliche Palast Tschihil Sutun in Isfahan.

17. Jh.
Backstein und Holz.
Aufnahme F. Sarre und Diez 1913.
Vgl. Sarre, Denkm. pers. Baukunst, S. 86ff.; Diez, Die Kunst d. islam. Völker. S. 182.

301 b. Torbau Ali Kapu am Meidan-i-Schah in Isfahan.

17. Jh.
Backsteinbau mit Holzsäulen. Säule und Decke der Terrasse und die Innenräume sind reich bemalt. Auf der Terrasse hielten die Sefewidenschahs Rechtsversammlungen ab, und von hier aus wohnten sie den Rennen, Pferdepolos und Festspielen am Meidan-i-Schah bei, der sich vor diesem Torpalast ausbreitet.
Aufnahme Diez 1913.
Vgl. Diez, Ztschr. f. bild. Kunst, N. F. Bd. XXVI, S. 90ff.

302. Noguldun-Wandverkleidung im Torpalast Ali Kapu in Isfahan.

17. Jh.
Holz, bemalt, zur Aufnahme von Vasen bestimmt.
Aufnahme Diez 1913.
Lit. wie 301 b.

303. Halle des Lustschlosses Bagh-i-Firdaus in Gulahek bei Teheran.

1. H. d. 19. Jh.
Aufnahme Diez 1913.

304. Karwanserei Khan-i-Khoreh in Asadabad, Persien.

18. Jh.?
Backsteinbau.
Aufnahme Diez 1913.

305. Brücke über den Gurganfluß in Akkäläh bei Asterabad, Westpersien.

19. Jh.
Backsteinbau.
Aufnahme Diez 1913.

306. Bagh-i-Tacht, der „Thron"-Garten in Schiraz; Typus der „Hängenden Gärten".

18. Jh.
Aufnahme Diez 1913.

INDIEN

Allgemeine Werke: E. La Roche, Indische Baukunst, 6 Bände Folio, München 1921; J. Fergusson – J. Burgess – R. Phené Spiers, History of Indian and Eastern Architecture, London 1910, 2 Bde.; E. B. Havell, Indian Architecture; ders., A. Handbook of Indian Art, London 1920; O. Höver, Indische Kunst (Jedermanns Bücherei), Breslau.

309. Grabmoschee des Schah Alam in Ahmedabad, Gujarat, Präsidentschaft Bombay.

Schah Alam war Heiliger und Lehrer der Sultane, starb 1475. Die Moschee wurde später an die Grabkuppel angebaut, die beiden 30 m hohen Minarette 1620 vollendet.

310. Moschee „Kuwwät ul-Islam" in Alt-Delhi.

311—314. Moschee und Minar des Kuttub-eddin.

Begonnen 1193 von Kuttub-eddin, weitergeführt von seinem Nachfolger Altamisch, um 1300 vollendet von Ala-eddin.
46 m breit, 53 m lang.
An Stelle eines Hindutempels, dessen Pfeiler benutzt wurden. Prachtfassade mit 16 m hohen Mittelbogen und je zwei niedrigeren Seitenbogen mit indoislamischem Reliefornament.
Das Kuttub-Minar wurde wahrscheinlich von Kuttub-eddin, vielleicht auf älterer Basis errichtet, von Altamisch vollendet.
72,54 m hoch. Dm. 14 m an der Basis.
Die drei unteren Stockwerke aus rotem Sandstein, die beiden oberen, erneuerten aus weißem Marmor mit Sandsteinschichten. Der einst die Spitze krönende Pavillon stürzte 1803 bei einem Erdbeben ab und wurde unten wieder aufgestellt. Die Kanten und Rundpfeiler, die Balkone und koranischen Schriftbänder bilden den Schmuck des stolzen Bauwerks.
Vgl. Baedeker, Indien; über Qûtb Minâr v. Berchem in Diez, Churas. Baudenkm. (Berlin 1918), S. 109ff.

315. Ala-i-därwaze in Alt-Delhi.

1310 als Torbau eines dritten äußeren Hofes der Moschee Kuwwät ul Islam erbaut von Ala eddin Khaldschii. Mit flacher Kuppel und reicher, feingliedriger Reliefornamentik in Stein.
Vgl. Fergusson-Burgess-Ph. Spiers, History of Indian and Eastern architecture II, 210.

316. Mausoleum Ibrahims II. oder Ibrahim Rauza in Bidschapur.

Von Ibrahim Adil Schah II. (1579 bis 1626) in relativ kleinem Maßstab (ca. 35 m Seitenlänge) erbaut, dafür auf das reichste ausgeschmückt, besonders mit ornamentalen koranischen Inschriften.
Vgl. Fergusson-Burgess-Ph. Spiers, II, 272f.

317. Kila Konäh Moschee in Parana Kila, Alt-Delhi.

1541 von Scher Schah erbaut.
Aus rotem Sandstein mit weißen Marmoreinlagen (vgl. dessen Mausoleum Abb. 318 a).
Von den drei Kuppeln nur eine erhalten; im indoislamischen Stil der vormoghulischen Zeit. Purana Kila war die Residenz Humajuns, 1534 angelegt; 1539—1555 im Besitz Scher Schahs und seiner Nachfolger, bis Humajun sie rückeroberte.
Vgl. Fergusson-Burgess-Ph. Spiers, l. c. II, 286.

318a. Grab des Scher Schah (1540 bis 1545) in Sahsaram.

Das größte und prächtigste Grab aus der Vormoghulzeit. Liegt bei der gleichnamigen kleinen Stadt in einem künstlichen See von etwa 300 m Seitenlänge. Ein Granitpavillon als Brückenkopf, von dem man über einen Brückendamm zur Insel gelangt.
Der Bau ist aus Sandstein auf Granitsockel aufgeführt und besteht aus sieben (von acht sind zwei zu einem

vereint) mächtigen Mauerpfeilern, mit sieben Eingängen und einer umlaufenden Arkadengalerie. Der Plan zeigt innen und außen ein regelmäßiges Achteck. Der Bau erhebt sich in zwei Stufen, deren erste durch das Dach der Galerie, die zweite durch die Mauerverjüngung zur Kuppel gebildet wird. Beide Terrassen sind mit Tschattris (Pavillons) besetzt, einer altindischen, schon an den Rathas von Mahawalipuram in Südindien monumentalisierten Zierarchitektur, die dem Bau seine Heiterkeit verleihen.
Das Innere ist durch Nischengalerien von 16 bzw. 32 Nischen in zwei Geschossen gegliedert. Die Wände zeigen Reste von malerisch-ornamentaler Ausstattung. Auch das Äußere war durch rautenförmige Fliesen und die Kuppel durch Fliesenstreifen farbig belebt.
Nach F. Wetzel, Islamische Grabbauten in Indien, Abb. 291.
Vgl. F. Wetzel, l. c. S. 96—105; Fergusson-Burgess-Ph. Spiers, l. c. II, 218f.; Diez, Die Kunst d. islam. Völker, S. 166f.

318 b. Grab des Tughlak Schah (1321 bis 1414) in Tughlakabad bei Delhi.

Werksteinbau aus roten Sandsteinquadern.
Der Unterbau hat 18,40 m äußere Länge. Mauerstärke in der Türschwelle 3,35 m.
In Kämpferhöhe umzieht ein zwei Schichten hohes Band aus weißem Marmor den Bau, das sich um die Türnischen rechtwinklig herumkröpft. Aus gleichem Material die Archivolte mit ihrem frei herabhängenden Blumenzackenbogen, die Ziernischenfassungen, die Gesimsplatten und der Kuppelbelag. Dagegen die Kalascha (Kuppelspitze) wieder aus rotem Sandstein. Im Inneren roter Sandstein bis zum Kämpfer der Nischen, darüber weißer Marmor; ebenso der Mihrab. Der Schnitt zeigt eine Nischenteilung des Obergeschosses, wie das Kuppelgrab in Tus.
Vgl. F. Wetzel, Islamische Grabbauten, S. 31f.
Abb. nach Wetzel, Abb. 65.

319. Grab des Muhammed Adil Schah (1626—1656) in Bidschapur.

Der Bau steht in bemerkenswertem Kontrast zu dem Mausoleum des Ibrahim durch seine einfache Monumentalität und die Kühnheit der Konstruktion, einzigartig auch durch seine vier achtseitigen, taubenschlagartigen Fenstertürme. Ein quadratischer Bau mit ca. 45 m innerem Dm., also größer als der Innenraum des Pantheon (33 m). Dieser Raum verengt sich nach oben durch ein System sich kreuzender Pendentifs zu einer Rundbasis von ca. 32 m Dm,. auf der die Kuppel — eine innere Galerie freilassend — sich mit ca. 40 m Dm. erhebt und bis zu fast 60 m innerer, 66 m äußerer Höhe aufsteigt. Die Verstrebung ist so geschickt ausbalanziert, daß ein Einsturz unmöglich erscheint; das Gewicht hängt durch die Pendentifs nach innen, wird aber durch das Kuppelgewicht verstrebt, so daß Außenverstrebung durch starke Mauermassen nicht nötig war.
Vgl. Fergusson-Burgess-Ph. Spiers, l. c. II, 273ff.
Abb. nach Tarchi, L'architettura in Egitto.

320. Grab des Muhammed Schah in Alt-Delhi.

Großmoghul Muhammed Schah 1719 bis 1748.
Ohne Überdachung mit Marmorschranken.

321. Buland därwaze, das Große Tor zur Freitagsmoschee in Fathpur Sikri bei Agra.

1602 von Akbar nach siegreichen Feldzügen im nördl. Dekkhan erbaut als Triumphtor im indopersischen Moghulstil an der Südseite des Moscheehofes.
Vgl. Fergusson-Burgess-Ph. Spiers, l. c. II, 295ff.

322/3. Die Festung in Agra mit dem Delhi-Tor.

Das Agra-Fort lehnt sich im Halbkreis an den Dschumna-Fluß; umfriedet mit 21 m hohen, zinnengekrönten Sandsteinmauern von 2 km Umfang, mit halbrunden Festungstür-

men und 10 m tiefem Graben. Das Delhi-Tor bildet den Haupteingang; angelegt von Scher Schah, ausgebaut von Akbar und seinen Nachfolgern. Im Fort die Moghulpaläste.
Vgl. Baedeker, Indien (1914), S. 163.

324. Dschehangiri Mahal in der Festung Agra.

Der sogenannte Palast des Jehangir wurde größtenteils von seinem Vorgänger, Kaiser Akbar (1556—1605) erbaut und ist mit seinen indischen, vom Holz abgeleiteten Formen den Bauten Akbars in Fathpur Sikri verwandt. Indoislamisch ist die reiche Reliefornamentik. Die Abb. zeigt ein Stück der Fassade des Innenhofes. Ähnliche Konsolen an den Dschainabauten von Mount Abu.
Vgl. Baedeker, Indien 1914 (Wegener, J. Ph. Vogel, Rich. Garbe), S. 165f.

Taf. XVI. 325. Grabbau des Selim Chischti im Hofe der Dschama Masdschid zu Fathpur Sikri.

1571 unter Akbar aus weißem Marmor gebaut.
15 qm groß.
Mit niedriger Kuppel, kleinem Vorbau und Umgängen, deren Wände aus Marmorgittern bestehen. Ein Baldachin aus Ebenholz mit Perlmuttereinlagen überdeckt den Marmorkenotaph des Heiligen. Die schlangenförmigen Konsolen und das Gebälk sowie das Gitterwerk im Holzstil (Muscharabijen).
Vgl. Baedeker, Indien 1914, S. 173.

326. Mausoleum des Kaisers Humajun bei Delhi.

Von Kaiser Akbar als das erste der Großmoghulgräber für seinen Vater erbaut, vollendet 1572.
Steht auf quadratischem Unterbau von rotem Sandstein mit Blendbogennischen. Der achtseitige Kuppelbau aus rotem Sandstein mit Marmor ausgelegt, die Kuppel aus weißem Marmor. In der Mitte der Kuppelhalle bezeichnet ein einfaches Marmorkenotaph die Stelle, unter der in den Gewölben des Unterbaus der Kaiser beigesetzt ist. Vgl. Baedeker, Indien 1914, S. 186; Fergusson-Burgess-Ph. Spiers, l. c. II, 290.

327. Hauptportal zum Grabmal Akbars in Sikandra bei Agra.

Vollendet 1613.
Das Tafel XVII abgebildete Mausoleum ist von einem 60 ha großen Park umgeben, dessen Mauer mit vier Torbauten im persischen Stil im Achsenkreuz versehen ist. Die Tore sind aus rotem Sandstein gebaut; das S. 327 abgebildete Haupttor in der Westmauer reich inkrustiert, mit vier Marmorminaretten ausgestattet.

328. Päntsch Mahal in Fathpur Sikri.

Um 1580 erbaut nach altindischem Viharatypus.
Fünf Geschosse mit 84, 56, 20 und im 3. Stock 12 Säulen, darüber ein viersäuliger Pavillon mit Kuppeldach. Vielleicht Ordenshaus des Kaisers und seiner Loge.
Vgl. Havell, A Handbook of Indian art, S. 135.

Taf. XVII. 329/330. Kaiser Akbars Mausoleum in Sikandra bei Agra.

Vollendet von Dschehangir 1613.
Auf einer mächtigen Unterbau-Terrasse erheben sich vier stufenförmig sich verjüngende Pfeilerhallen aus rotem Sandstein, das oberste mit Marmorgitterfenstern umgeben, aus weißem Marmor. Hier steht der Kenotaph Akbars (Abb. 330). Der Sarkophag ist senkrecht unter dem Kenotaph in einem unterirdischen Gewölbe beigesetzt.
Vgl. Fergusson-Burgess-Ph. Spiers, l. c. II, 298ff.

Taf. XVIII. Tadsch Mahal, Grab der Mumtaz-i-Mahal mit Marmorgitter, Agra.

331. Portalbau des Tadsch Mahal, Gartenseite, Agra.

332. Tadsch Mahal von der Flußseite Agra.

Taf. XIX. Tadsch Mahal, Agra.

333a. Wanddekor am Tadsch Mahal, Agra.

Erbaut 1630—1648 als Grabmal der 1629 verstorbenen Lieblingsfrau Schah Dschehans, Ardschumand Banu, genannt Mumtaz-i-Mahal, d. h. Auserwählte des Palastes. Sie

war Enkelin des Itimad-ud-dauleh und Nichte der Nur Mahal, Gattin Dschehangirs (vgl. Abb. 334ff.).
Die Gesamtanlage mißt 567 × 305 m und besteht aus Vorhof, Garten und der Terrasse mit dem Mausoleum und zwei flankierenden Bauten, einer Moschee und einer Versammlungshalle (Abb. 332). Aus den von Rotsandsteinbauten umgebenen Vorhof gelangt man durch den Torbau Abb. 331 in den Garten und entlang des Bassins zur marmorverkleideten Terrasse, mit dem aus weißem, blaugeädertem Marmor erbauten Grabgebäude (Tafel XVII). Seine Grundfläche ist ein Quadrat von 56,70 m Seitenlänge mit abgeschrägten Ekken. Die Kuppel ist 65 m, mit Spitze 75 m hoch.
Das Innere besteht aus einer achtseitigen, mit einer 24 m hohen Zwischenkuppel überwölbten Mittelhalle mit den Kenotaphen der Mumtaz Mahal und des Schah Dschehan und kleinen Seitenräumen im massiven Mauerwerk. Die beiden reich in Pietradura intarsierten Kenotaphe sind von Marmorschranken mit prächtiger Durchbruchsarbeit umschlossen (Tafel XVIII). Die Sarkophage sind unterirdisch beigesetzt.
Aufnahmen Diez 1914 und andere Photos.
Vgl. Baedeker, Indien 1914, S. 167f.; Diez, Die Kunst d. islam. Völker, I. Aufl., S. 168f.; Havell, Indian Architecture 1913; Fergusson-Burgess-Ph. Spiers, l. c. II, 313ff.; u. a.

333 b. Wanddekor im Torbau des Mausoleum Akbars in Sikandra.
Vgl. Abb. 327.

Taf. XX, 334—36. Grabbau des Itimad-ud-dauleh in Agra.
1622—1628 von der Kaiserin Nur Mahal, ihrem Vater Mirza Ghiyas Bey, dem Schatzmeister (Itimad-ud-dauleh) und Großwesir Dschehangirs errichtet.
Man gelangt durch einen Torbau aus rotem Sandstein mit Marmorintarsien (Abb. 334) in den Garten, dessen gepflasterte Mittelachse auf den Grabbau (Abb. 335) zuführt. An den vier Ecken der Gartenmauer stehen Türme mit Pavillons, an den beiden Langseiten Moscheen aus rotem Sandstein. Der Grabbau aus Marmor hat die Gestalt eines Gartenpalastes von 21 m im Geviert in persischem Stil, aber mit indischen Dächern. Die Wände sind mit Pietradura inkrustiert (Abb. 336). Durchbrochene Marmorfenster lassen gedämpftes Licht in das Innere (Taf. XX). Der obere Mittelpavillon enthält die Kenotaphe des kaiserlichen Schatzmeisters und seiner Gemahlin, während die Sarkophage im dämmerigen Unterbau beigesetzt sind.
Vgl. Baedeker, Indien 1914, S. 166; Fergusson-Burgess-Ph. Spiers, l. c. II, 305f.

337 a. Pavillon am Festungsplateau in Agra.

337 b. Hof des Dschehangiri Mahal in der Festung zu Agra.

338. Haus des Radscha Bir Bal, Fathpur Sikri bei Agra.
1572 für den von Akbar geschätzten Brahmanen dieses Namens, dessen treffende Aussprüche heute noch im Volksmunde kreisen.
Aus rotem Sandstein, nur die Kuppeln mit Zementmörtel überzogen und am unteren Rand mit einem farbigen Band — weiß blau und indischrot — geziert. Das Haus steht auf einer Terrasse aus Gußmauerwerk über Pfeilern und flachen Bogen. Die Kuppeln sind doppelschalig.
Vgl. Emanuel La Roche, Indische Baukunst, Bd. V, S. 177.

339. Khas Mahal mit dem Anguri Bagh in der Festung zu Agra.
Der Khas Mahal ist ein Marmorbau von 1636, in dessen Prachtgemächern die Frauen des Harems wohnten. Die beiden Seitenpavillons mit vergoldeten Dächern und weißen Marmorhöfen enthielten die Schlafräume. Das Untergeschoß diente als Aufenthalt in der Sommerhitze.

340. Die Festung in Agra mit dem Diwan-i-Khas (Privataudienzhalle) und Blick auf den Tadsch Mahal.

Die private Audienzhalle Diwan-i-Khas wurde 1637 von Schah Dschehan erbaut.
Aus weißem Marmor. Sockel der Wände und Pfeiler mit Blumenreliefs geschmückt.

341. Diwan-i-Khas, die Privataudienzhalle in der Kaiserburg im Fort zu Agra.

1637 erbaut von Schah Dschehan. Kleiner als die Halle in Delhi (vor 342 und 343), aber in ihrer vornehm-einfachen Art vollendet.

342/3. Diwan-i-Khas, die Privataudienzhalle in der Kaiserburg Delhi.

Zwischen 1628—1658 von Schah Dschehan nach dem Vorbild von Agra erbaut.
Aus weißem Marmor, 27 × 20 m groß, 1891 restauriert.
Die Pfeiler sind mit Pietraduramosaik und reichem Goldornament geschmückt, die Decke strahlt in Blau und Gold.
Vgl. Baedeker, l. c. S. 181.

Taf. XXI, 344. Hämmam, das kaiserliche Bad in der Kaiserburg zu Delhi.

Erbaut zwischen 1628 und 1658.
Das Hämmam oder kaiserliche Bad liegt als selbständiger Gebäudetrakt nördl. vom Diwan-i-Khas und besteht aus zwei quadratischen Haupt- und umliegenden Nebenräumen.
Wände und Fußboden der Haupträume sind aus weißem Marmor mit Pietraduraschmuck. Die Abb. zeigt den zweiten Hauptraum (vgl. E. La Roche, l. c. Grundriß S. 206) mit dem Bassin in der Mitte.
Vgl. E. La Roche, Indische Baukunst, Bd. V, S. 207f.

345. Die Vierundsechzig-Pfeiler-Halle mit Grabmälern in der Festung zu Delhi.

346/7. Die Große Freitagsmoschee in Delhi.

1644—1658 von Schah Dschehan erbaut, bekannt als die größte Moschee der mohammedanischen Welt.
Sie steht auf einem 10 m hohen Unterbau von ca. 100 m Geviert und ist auf drei Seiten von offenen Arkaden aus Rotsandstein umgeben, mit Pavillons an den Ecken. Großartige Freitreppen führen zu den mächtigen Eingangstoren, von denen das östliche einst seine Flügel nur dem Großmoghul öffnete. An der Westseite die eigentliche Moschee, aus rotem Sandstein mit Einlagen von weißem Marmor, beiderseits von 33 m hohen Minaretten flankiert und überragt von drei großen zwiebelförmigen Kuppeln, deren schneeweißer Marmor durch schwarze Streifen leicht gegliedert wird, mit vergoldeten Spitzen (Baedeker, Indien 1914, S. 183).
Vgl. Fergusson-Phené Spiers, l. c. II, 318f.

348/9. Vorhalle und Hauptraum des Khas Mahal oder Wohnpalastes des Kaisers in der Kaiserburg zu Delhi.

Der Khas Mahal ist der im Süden der Kaiserburg in Delhi gelegene kaiserliche Wohnpalast. Hämmam-Diwan-i-Khas-Khas-Mahal, liegen in einer NS-Achse und sind durch eine durchlaufende in Marmor gefaßte Wasserrinne verbunden. Die Marmorwände sind z. T. bemalt und mit Pietradurawerk geschmückt. Im Fußboden die Wasserrinne und in der Nordwand ein Marmorgitter mit kunstvoller Durchbruchsornamentik.
Vgl. Baedeker, l. c. S. 182; E. La Roche, Indische Baukunst, Bd. V, S. 208.

350. Moti Masdschid oder Perlmoschee in der Kaiserburg zu Delhi.

1659 von Aurangzib aus weißem und perlgrauem Marmor erbaut, mit zweischiffiger Halle und drei vergoldeten Kuppeln.

351. Moti Masdschid oder Perlmoschee in der Festung zu Agra.

1648—1655 von Schah Dschehan erbaut. Die Außenmauern (72 × 57 m) aus rotem Sandstein. Eine Doppeltreppe von 49 Stufen führt zum Haupttor auf der Ostseite. Der

Innenbau völlig aus weißem Marmor, ohne Einlegearbeit, aber von vollendeter Harmonie der Formen. Der Hof (47 × 48 m) ist von teils offenen, teils geschlossenen Bogenhallen umgeben und mit Marmorplatten belegt, in der Mitte das Becken für Waschungen. Das Innere ist 17 m tief und besteht aus drei Querschiffen, über deren mittlerem sich drei Kuppeln wölben.
Vgl. Baedeker, l. c. S. 164.

352. Gartenpalast im Deria Daulet Bagh zu Seringapatam, Provinz Mysore.

18. Jh.; der Lieblingssitz des letzten selbständigen Fürsten dieser Stadt Tipu Sahib, der 1799 im Kampf gegen die Engländer fiel.
Nachahmung der Moghularchitektur, insbesondere der Anlagen des Tadsch Mahal.

Vgl. Baedeker, l. c. S. 97.

DAS ISLAMISCHE KUNSTGEWERBE

Zu jenen Objekten des islamischen Kunstgewerbes, die im Münchner Ausstellungswerk 1910 reproduziert und nach den Originalaufnahmen der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. auch hier wiedergegeben sind, wurden die erschöpfenden, szt. in der Ausstellung vor den Originalobjekten und auf Grund von Spezialforschungen verfaßten, grundlegenden Katalogbeschreibungen des weiteren Kreisen schwer zugänglichen Werkes hier abgedruckt. Die Verfasser glaubten der Förderung des Verständnisses für die technischen Feinheiten der angewandten Kunst des Islam am besten zu dienen, indem sie den dort verborgenen Schatz von Aufschlüssen so einem weiteren Interessentenkreis zugänglich machten.

Allgemeine Werke: Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910. Herausgegeben von F. Sarre und F. R. Martin unter Mitwirkung von M. van Berchem, M. Dreger, E. Kühnel, C. List und S. Schröder. 3 Bände, 257 Taf., München 1912 Verlag F. Bruckmann A.-G.; Ernst Kühnel, Islamische Kleinkunst (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Bd. 25), Berlin 1925; Ernst Cohn-Wiener, Das Kunstgewerbe des Ostens, Berlin 1923.

STOFFE UND TEPPICHE

355. Wirkstreifen, sog. Tirasborte. — Um 1000.

Academia de la Historia zu Madrid. Mit einem Segensspruch auf den Kalifen Hischam II. (976—1009). Hergestellt vielleicht in der Hofweberei in Cordoba oder im Fatimiden-Tiraz zu Kairo.
Vgl. E. Kühnel, Maurische Kunst, S. 31.

356. Seidenstoff. — Aus Persien oder Zentralasien, zweite Hälfte des 10. Jh.

Paris, Louvre.

357. Brokat. — Aus China oder Ostpersien, erste Hälfte des 14. Jh.

Kettrapport 0,38 m, Schußrapport 0,40 m.
Marienkirche in Danzig.
Gold auf Schwarz; Augen lichtblau. Kette: Leinenzwirn; zwei Schüsse durch, erster (schwarze Abfallseide gespult) als Füllschuß; zweiter aus glatten, vergoldeten Lederstreifen (Riemen); blauer Broschierschuß für die Augen. Bindung: Kettatlas für den Grund, Schußatlas für die Zeichnung.
Die Inschrift der Runde in den Vögeln lautet: „Ruhm unserm Herrn, dem Sultan, dem König, dem Gerechten, Gelehrten Nâsir elddîn" (Mamlukensultan 1293—1391).

Wahrscheinlich aus China (als Geschenk) für einen mohammedanischen Fürsten gearbeitet, 1. Hälfte des 14. Jh.

Vgl. „Textilsammlung des Kgl. Kunstgewerbe-Museums" (Berlin 1900). Bezeichnet als „China, 13. (?) Jahrhundert". Jos. Karabacek, Mitteilungen des K. K. österr. Museums f. Kunst u. Industrie, 1870, S. 141 ff. Nach: „Meisterwerke muhammedanischer Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 180, Kat. Nr. 2687.

358. Pluviale aus Brokat. — Mamlukisch-syrisch, 13.—14. Jh.

Kettrapport 0,40 m, Schußrapport 0,59 m.
Marienkirche in Danzig.

Häutchengold auf streifenweise in der Farbe wechselnder Seide.
Kette: Seide in Blau, Grün, Rosa und Rotbraun, in Streifen geschweift.
Schuß: ein feiner Baumwollschuß für den Grund, ein stärkerer, dreifacher Baumwollzwirn (?) mit Goldhäutchen übersponnen, für die Zeichnung.
Bindung: für den Grund Kettatlas, für die Zeichnung Schußatlas.
NB. Die Kette läuft von rechts nach links in der Abbildung.
Die Inschrift bedeutet (in steter Wiederholung): „(a)s-sultan al'alim", „der gelehrte Sultan".
Vgl. „Textilsammlung des Kgl. Kunstgewerbe - Museums" (Berlin 1900). (Bezeichnet „Aus Bagdad").
Besprochen von Jos. Karabacek, Mitteil. d. K. K. österr. Mus. f. Kunst u. Industrie, 1870, S. 141ff.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 182, Kat. Nr. 2286.

359. Seidenstoff aus Sizilien. — 13. Jh.

London, Victoria and Albert Museum.
Pfauen im Wappenstil nach sasanidischen Vorbildern; oben Eulogie? in kufischen Buchstaben.
Vgl. Falke, Kunstgesch. d. Seidenweberei, S. 119ff.

360. Seidenstoff aus Spanien oder Sizilien. — 13. Jh.

Berlin, Kunstgewerbe-Museum.
Doppeladlermuster mit kufischer Eulogie. Zarte Färbung „de seta viridi et violacea".
Vgl. Falke, a. a. O., S. 124.

361. Seidenstoff. — Spanien oder Marokko, 15. Jh.

Kettrapport 0,25 m, Schußrapport 0,25 m.
Besitzer 1910: Herren Bacri Frères in Paris.
Rot, Gelb, Blau auf weißer Seide.
Kette: durchgehend eine rote Seidenkette, weiße Ketten eingeschweift.
Schuß: gelber und roter Seidenschuß gehen durch, blaue, grüne und weiße Streifen geschweift.
Bindung: im Grunde Kettatlas, in der Zeichnung Schußatlas.
NB. Die Kette in der Längsrichtung der Darstellung.
Inschrift: „Ruhm unserem Herrn dem Sultan."
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 188, Kat.-Nr. 2327.

362. Leibrock aus Brokat. — Persien, um 1600.

Kettrapport 0,64 m, Schußrapport 0,95 m.
Besitzer 1910: Kaiserl. Rüstkammer in Moskau.
Darstellung des Iskánder, der den Drachen mit einem Steinblocke zermalmen will.
Farbige Seide, Gold und Silber auf lichtblauem Grunde.
Kette: schwach gedrehte Seide, dicht eingestellt, bildet den blauen Grund.
Schuß: Seide in mehreren Farben; ein Schuß mit Gold übersponnen.
Bindung: Grund in Kettatlas, Zeichnung in Schußköper.
Abgebildet und besprochen in F. R. Martin, „Figurale persische Stoffe" (Stockholm 1899), S. 13 und Taf. VI.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 196 u. 197, Kat. Nr. 2370.

Taf. XXII. Brokat (Ausschnitt). — Persien, um 1600.

Ausschnitt aus dem Leibrock der Abb. 362.

363. Persischer Samtbrokatrock. — 16. Jh.

London, Vict. and Albert Museum.
Augenscheinlich für christlichen Kultgebrauch zurecht gemacht, mit in die Ranken eingefügten christlichen Szenen (Kreuzigung, Verkündigung).

364. Brokat. — Persien, 16. Jh., zweite Hälfte.

Kettrapport 0,24 m, Schußrapport 0,79 m.
Professor Dr. F. Sarre in Berlin.
Gegenstand der Darstellung: Prinzessin Leila (auf dem Kamele reitend) besucht den verstoßenen Dichter Madschnun in der Wüste.
Farbig und golden auf schwarzem Grunde; Farben sehr verblaßt.

Kette: zwei Ketten, schwarze Seide für den Grund, weiße Baumwolle für die Bindung in der Zeichnung.
Schuß: vier Schüsse, ein schwarzer Baumwollschuß für den schwarzen Atlas im Grunde; blaue, weiße und gelbe Seide, diese mit Gold übersponnen.
Bindung: Grund in Kettatlas mit fünffädiger Aushebung, Zeichnung in Schußköper.
Besprochen und abgebildet in F. R. Martins „Figurale persische Stoffe" (Stockholm 1899), S. 14 u. Abb. 17. Die Inschrift (an der Sänfte auf dem Kamel) bedeutet „Werk des Ghiyâth".
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 198, Kat.-Nr. 2364.

365. Samtbrokat. — Persien, 16. Jh.
Kettrapport 0,65 m, Schußrapport 1,48 m.
Besitzer 1910: Peter Ivanowitsch Stschukin in Moskau.
Kette: erste, sehr feine Baumwolle; zweite, Seide, in mehreren Farben geschweift.
Schuß: ein Grundschuß in Baumwolle, der mit der Baumwollkette den Taffetgrund (in den Figuren Köper) bindet; ein zweiter Schuß Seide mit Gold- oder Silberlamelle; Broschierschuß, Baumwolle mit Silber übersponnen, auf Ruten broschiert, noppenförmig.
Bindung: Grund in Taffet, Figuren in Kettsamt und Köper.
Besprochen und abgebildet in F. R. Martins „Figurale persische Stoffe" (Stockholm 1899), S. 11 u. Taf. II.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 189, Kat. Nr. 2367.

366. Samtbrokat. — Persien, 17. Jh., erste Hälfte oder Mitte.
Kettrapport 0,35 m, Schußrapport 0,68 m.
Großherzogl. Altertümer-Sammlung in Karlsruhe.
Bunter Flor, Farbenstellung reihenweise wechselnd, auf Goldgrund; die Teiche in Silber. Im unteren Teile der Goldgrund durch Stickerei ergänzt.
Kette: erste für Grund gelbe Seide, zweite, Florkette, mehrfarbig, bis vier Farben; Schuß: erster, gelbe goldübersponnene Seide Figurenschuß; der zweite Schuß bindet den Samtgrund.
Bindung: im Grund weit offener Schußkörper, Figuren in Kettensamt.
Das Stück gehört zur Beute des Markgrafen Ludwig von Baden bei der Befreiung Wiens von den Türken im Jahre 1683.
Besprochen und abgebildet bei F. R. Martin, „Figurale persische Stoffe" (Stockholm 1899), S. 12 u. Taf. V.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 194, Kat. Nr. 2371.

Taf. XXIII. Samtbrokat. — Persien, 16. Jh., zweite Häfte.
H. 0,40 m, Br. 0,50 m.
Dr. Albert Figdor in Wien. Mädchen mit Falken.
Flor (hauptsächlich gelbbraun, rotbraun und grünlich mit schwarzen Umrissen) auf Silberlamellengrund.
Kette: eine Baumwollkette für den Grund; farbige Seidenketten für die Zeichnung im Samt. Schuß: ein Baumwollschuß mit Metall gesponnen, für den Grund, ein zweiter Baumwollschuß für die Samtbindung.
Bindung: Grund in Schußköper, Zeichnung in Kettsamt. Silbernoppen von gesponnenem Silber auf Ruten gearbeitet.
Erwähnt und klein abgebildet in dem Werke „Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes", herausg. von Georg Lehnert (Berlin s. a.), II, Abb. 543.
Besprochen und abgebildet in F. R. Martins „Figurale persische Stoffe" (Stockholm 1899), S. 11 u. 12 und Taf. III. Farbig abgebildet in „Textilsammlung des Kgl. Kunstgewerbe-Museums" (Berlin 1900), unverständliches Zeichen, bezeichnet als „Persien, 16.—17. Jahrhundert".
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 193, Kat. Nr. 2348.

367. Seidenstoff. — Persien, 1550 bis 1650.
Kettrapport 0,36 m, Schußrapport 0,48 m.

Besitzer 1910: Dikran Kelekian in Paris.
Mehrfarbig mit schwarzen Umrissen auf gelbem Grunde; Farbenstellungen reihenweise wechselnd. Kette: lose Seide. Schuß: lose Seide. Bindung: im Grunde Kettköper, in der Zeichnung Schußköper.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 199, Kat. Nr. 2351.

368. Brokat. — Persien, 17. Jh.
Kettrapport 0,24 m, Schußrapport 0,26 m.
Besitzer 1910: Indjoudjian Frères in Paris. Farbiges Ornament mit Silber und etwas Gold auf gelbem Grunde. Kette: gelbe Seide, dicht eingestellt. Schuß: zwei durchgehende, weiße Seide mit Silberlamelle übersponnen und grüne Seide (auch Blau); dann zwei Broschierschüsse, einer rote Seide für die inneren Linien der rundlichen Baumkronen, der andere gelbe Seide mit Goldlamelle für die Stellen unter den Füßen der Vögel. Die Metall-Lamellen jetzt fast ganz zerstört.
Bindung: Grund Kettatlas, Zeichnung Schußköper oder flottierend.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 200, Kat. Nr. 2413.

369. Brokatdecke. — Persien, um 1600.
H. 1,26 m, Br. 1,68 m.
Rüstkammer in Moskau.
Mit Darstellung von Markus-Löwen und persischen Ornamenten. Farbige Seide auf Goldgrund, Rand auf Silbergrund.
Kette: zwei Ketten, eine weiße und eine matt strohgelbe.
Schuß: sechs Schüsse in Seide; weiß (mit Silber umsponnen), gelb (mit Gold umsponnen), dunkelgrün, lichtgrün, rosarot, lichtblau mit Gelb in Schußwechsel.
Bindung: Schußatlas; Rückseite teilweise offen. Der Schuß geht in der breiteren Richtung der Darstellung. Offenbar als Geschenk des persischen Hofes für die venezianische Republik gearbeitet.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 204, Kat. Nr. 2387.

370. Decke. — Persien, Ende 17. Jh.
H. 2,35 m, Br. 2,18 m.
Dr. C. Helfferich in Berlin.
Grundstoff: Baumwolle in Leinwandbindung.
Kette und Schuß gleich stark; in der Kette aber nach je vier Fäden ein stärkerer Faden.
Bunte Seidenstickerei (Parallelstiche) auf weitgewebtem Baumwollgrunde.
Wiederholte persische Inschriften: „Er sei glücklich, er sei gesegnet."
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 208, Kat. Nr. 2377.

Taf. XXIV. Leibrock. — Persien, 1550 bis 1650.
H. 1,12 m.
Österr. Museum für Kunst und Industrie in Wien.
Seidenstickerei auf lockerem Baumwollgewebe (in Leinenbindung), farbig auf schwarzem Grunde. Die Überstickung der Gesichter größtenteils verlorengegangen.
Erwähnt und abgebildet in „Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes", herausgeg. von Georg Lehnert (Berlin s. a.), II, Abb. 544. Besprochen in F. R. Martins „Figurale persische Stoffe" (Stockholm 1899), S. 15.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 207, Kat. Nr. 2369.

371. Dalmatika aus Samtbrokat. — Türkei, 16.—17. Jh.
Kettrapport 0,61 m, Schußrapport 0,90 m.
Besitzer: Peter Ivanowitsch Stschukin in Moskau.
Roter Grund und rote und grüne Zeichnung in Flor, die flachen (hier lichten) Partien mit Gold- und Silberlamellen.
Kette: drei Ketten, eine weiße Seidenkette für den Atlasgrund, rote und grüne Seidenkette für den Flor.
Schuß: vier Schüsse, ein feiner Baumwollschuß für die Atlasbindung im Grunde, ein zweifacher doppelter Baumwollschuß als Füllschuß, ein weißer Seidenschuß mit Silber, ein gelber Seidenschuß mit Gold.

Bindung: Kettatlas in Silber und Gold, Kettsamt in Rot und Grün, Rückseite des Samtes in Rips.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 213, Kat. Nr. 2583.

372a. Brokat. — Türkei, 17. Jh.

Kettrapport 0,32 m, Schußrapport 0,42 m.
Arthur Raffauf in Horchheim.
Silber mit blauen Umrißlinien und etwas Gelb auf rotem Grunde.
Kette: rote Seide.
Schuß: drei Schüsse durch (roter Baumwollschuß für den Atlas im Grunde, blaue Seide für die Umrißlinien, weiße Seide mit Silber übersponnen für die Zeichnung) und ein gelber Seidenschuß für einzelne Stellen der großen und kleinen Kugeln.
Bindung: Kettenatlas für den roten Grund, Schußköper für die Zeichnung.
Über die Darstellung der drei Kugeln (Monde) siehe Dreger, „Europäische Weberei und Stickerei" (Wien 1904), S. 125.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 216, Kat.-Nr. 2541.

372b. Samtbrokat. — Türkei, 17. Jh.

Kettrapport 0,62 m, Schußrapport 0,87 m.
Besitzer 1910: Bacri Frères in Paris.
Gold und Silber auf weinrotem Florgrunde; die obere Hälfte jedes Wolkenbandes golden, die untere silbern; sonst vorherrschend Gold.
Kette: zwei Ketten, eine Baumwolle, eine Seide.
Schuß: zwei durchgehende Schüsse (einer für die Grundbindung des Samtes, zweiter mit Gold für die Zeichnung), ein Broschierschuß mit Silber.
Bindung: Kettsamt, Zeichnung in Schußatlas.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 218, Kat. Nr. 2565.

373. Westasiatischer Wollteppich, Fragment. — Westasien (Anatolien?) 14.—15. Jh.

c. 1 m lang.
Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, Islam. Abteilung.
Die beiden Felder zeigen den Kampf des Drachen mit dem Phönix, ein beliebtes chinesisches Motiv in schematisierter Zeichnung: Eine rohe Nachbildung des Wappens der Ming-Kaiser. Grund gelb, Tiere blau und rot. Borte schwarz mit rotem Muster.
Besprochen von W. Bode, Vorderasiatische Knüpfteppiche. Nach Photographie.

374. Persischer Jagdteppich, Teil des Innenfeldes. — Persien, zweite Hälfte des 16. Jh.

Wahrscheinlich in einer für den persischen Hof arbeitenden Manufaktur gefertigt.
L. 6,80 m, Br. 3,20 m.
Österr. Museum für Kunst und Industrie in Wien.
Die hier wiedergegebene Mitte des Innenfeldes nimmt ein Medaillon mit seitlichen Ausläufern ein, dessen Muster aus paarweise geordneten silbernen Drachen und rot und blauen Phönixen auf lichtgrünem Grunde besteht. Der Grund des Innenfeldes, von dem sich die Pflanzen, Reiter und Tiere in verschiedener Färbung abheben, lachsfarben. Die Pferde waren ursprünglich meist dunkel; bei einigen ist die schwarze Knüpfung verschwunden und dafür die helle Kette sichtbar geworden. Die umrahmende Abschlußborte zeigt graue und gelbe Blattranken mit Löwenköpfen auf hellgelbem Grunde.
Kette: Seidenzwirn, zweifach, 400 Fäden auf 10 cm.
Eintrag: Seide, einfach. Nach jeder Knotenreihe zwei Grundschüsse.
Knüpfung: Seide, zweifach; 200 Knoten auf 10 cm Breite, 180—200 Knoten auf 10 cm Höhe.
Broschierung: Silber und Gold, auf weißer und gelber Seide umwunden; Ripsbindung: drei leer, der vierte bindet.
Nach einer aus unbekannter Quelle stammenden Mitteilung R. v. Eitelbergers ist der Teppich ein Geschenk des Zaren Peters des Großen an den Wiener Hof. (J. v. Karabacek, Die persische Nadelmalerei Susandschird, S. 13, Anm. 8.)

Abgebildet und besprochen: A. Riegl im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XIII, S. 268—306, Taf. XVI—XVIII. — Orientalische Teppiche hersgeg. v. Österr. Handelsmuseum (Wien 1892). Nr. 103, Taf. LXXXI, LXXXVI—LXXXIX. W. Bode, Vorderasiatische Knüpfteppiche, Abb. 1. Ähnliche Teppiche: Im Besitz des Königs von Schweden in Stockholm, Martin, A history of oriental carpets (London 1908), Taf. IV, V. — Im Besitz der Baronin Adolphe Rothschild in Paris, W. Bode, l. c., Abb. 2. (Ein Jagdteppich aus Wolle, aus dem Besitz der Königin von Italien ist seit 1925 im Museum Poldi-Pezzoli in Mailand ausgestellt. D.)
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, I, Taf. 42, Kat.-Nr. 1.

375. Persischer Jagdteppich, Detail mit Bordüre. — Persien, zweite Hälfte des 16. Jh.

Österr. Museum für Kunst und Industrie in Wien.
Die breite Mittelborte zeigt auf rotem Grunde geflügelte Genien, Blumenranken, Vögel und Wolkenbänder in grüner, gelber und hellblauer Färbung. Die Außenborte hat hellgrünen Grund. Über die Technik und sonstige Angaben vgl. Abb. 374.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, I, Taf. 43, Kat. Nr. 1.

376. Persischer Tierteppich. — Persien, 16. Jh.

L. 5,70 m, Br. 2,70 m.
Fürst Schwarzenberg in Wien.
Innenfeld: Auf schwarzem Grunde ein von der Mittelrosette sich nach beiden Seiten gleich entwickelndes Muster von Zypressen und Blütenbäumen, zwischen denen Tiere des Waldes, Vögel und Fabeltiere (Phönix) angebracht sind. In der Mitte der roten, von weißen Ranken durchsetzten Mittelrosette rundes geschweiftes Medaillon mit vier Entenpaaren.
Rand: Zwei sich reziprok durchdringende wellenförmige Wolkenbänder, zinnenartig, weiß und rot gefärbt; dazwischen zarte Blumenranken mit Vögeln.
Kette: Baumwollgarn, fünffach, 160 Fäden auf 10 cm.
Eintrag: Flache Seide, einfach. Nach jeder Knotenreihe drei Grundschüsse.
Knüpfung: Kammgarn; 80 Knoten auf 10 cm Breite, 80 Knoten auf 10 cm Höhe.
Abgebildet: W. Bode, Vorderasiatische Knüpfteppiche, Abb. 19. — Orientalische Teppiche hersgeg. v. Österr. Handelsmuseum (Wien, 1892) Nr. 41.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, I, Taf. 45, Kat. Nr. 4.

Taf. XXV. Persischer Vasenteppich (Ausschnitt).

Nach dem in Kürze erscheinenden neuen Werk „Altorientalische Teppiche" hersg. v. Österr. Museum für Kunst u. Industrie, bearb. v. Fr. Sarre u. H. Trenkwald (Wien u. Leipzig 1925).
Kette: Baumwollzwirn sechsfach, 200 Fäden auf 10 cm.
Eintrag: Kammgarn zweifach, auch in der Knotenreihe ausnahmsweise nur ein Grundschuß, aber doppelt und beide gestreckt.
Knüpfung: feines Kammgarn zweifach; 100 Knoten auf 10 cm Breite, 160—180 Knoten auf 10 cm Höhe.
Zweifaches, mit großen Palmetten und Stauden in Vasen durchsetztes Rankenmuster auf schmutzigweißem Grund.
Vgl. Oriental. Teppiche, hrsg. vom österr. Handelsmuseum, (Wien, London, Paris 1892), Taf. C/125.

377. Persischer Vasenteppich. — Südliches Persien, 16. Jh.

L. 3,70 m, Br. 1,35 m.
Besitzer 1910: Gesandter W. Stemrich in Berlin.
Innenfeld: Aus Vasen aufsteigende Blumenranken auf weinrotem Grunde; ungefähr in der Mitte zwei hellere Blütenrosetten.
Rand: In der Mittelborte stilisierte Blütenranke auf dunkelblauem Grunde, umrahmt von zwei schmalen Borten.

Kette: Baumwolle zweifach gezwirnt, 118 Fäden auf 10 cm.
Eintrag: Baumwolle, ein- und zweifach. Nach jeder Knotenreihe zwei Grundschüsse, der eine mittels haute-lisse-Vorrichtung eingetragen, der andere mittels des Stabes lose gespannt.
Knüpfung: Mittelfeines Kammgarn zweifach, 59 Knoten auf 10 cm Breite, 56—58 Knoten auf 10 cm Höhe, geknüpft auf 2 Fäden.
Im Kunsthandel in Konstantinopel erworben.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, I, Taf. 53, Kat. Nr. 45.

378. Persischer Tierteppich. — Persien, 16. Jh.

L. 2,35 m, Br. 1,77 m.
Kunstgewerbe-Museum in Berlin.
Innenfeld: Auf rotem Grunde kämpfende Tiere (Löwe und Stier, Kilin) zwischen Blütenranken. In der blauen vierteiligen Mittelrosette verschlungene Phönixe.
Rand: In der Mittelborte auf dem dunkelgrünem Grunde Blütenranken mit schematisch geordneten Vögeln (Fasanen). Die Innenborte mit lichtgrünem, die äußere mit rotem Grunde.
Kette, Eintrag und Knüpfung in Seide nach Art der feinen Polenteppiche.
Früher im Besitz von W. Bode in Berlin, der den Teppich in Italien erwarb. Abgebildet: Bode, Vorderasiatische Knüpfteppiche, Abb. 8. — Orientalische Teppiche, hrsgeg. vom Österr. Handelsmuseum (Wien 1892), Nr. 16.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, I, Taf. 44, Kat. Nr. 2.

379. Persischer Gartenteppich. — Persien, 16. Jh.

L. 1,87 m, Br. 1,51 m.
Dr. Albert Figdor in Wien.
Innenfeld: Das Muster geht mit seinen sechs quadratischen Feldern auf die Wiedergabe eines geradlinig angelegten Gartens zurück, dessen Beete von Kanälen begrenzt werden, an deren Schnittpunkten sich Bassins befinden. Auf dem roten Grund der Felder farbig gezeichnete Blütenbäume mit Vögeln; in der Mitte kreisförmige und ovale Medaillons mit wechselndem Muster in reicher Farbengebung. Auf dem Silbergrund der Kanäle farbige Fische und Wasservögel.
Rand: Blütenborte in der gleichen Farbengebung wie die Medaillons.
Kette: Baumwolle, naturfarbig, zweifarbig gezwirnt, 160 Fäden auf 10 cm.
Eintrag: Baumwolle einfach und Schafwolle zweifach. Nach jeder Knotenreihe zwei Grundschüsse, Schafwolle wellenförmig, haute-lisse-Vorrichtung, Baumwolle mit dem Stabe lose gespannt.
Knüpfung: Mittelfeines Kammgarn zwei- und dreifach, 80 Knoten auf 10 cm Breite, 50—54 Knoten auf 10 cm Höhe. Geknüpft mit zwei Fäden.
Broschierung: Gold und Silber auf Leinenfäden umwunden, Ripsbindung mit der Nadel eingetragen.
Abgebildet: A. Riegl, Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr., Berlin 1895), Tafel.
Andere Gartenteppiche in der ehem. Sammlung Lamm in Naesby, Schweden (abgebildet: M., Abb. 204), bei Mr. Theodore M. Davis in New York (Early oriental rugs, Kat. einer Teppichausst. — New York, 1910 — von W. R. Valentiner, Nr. 46), in der Sammlung Sarre im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin und ein um 1900 bei R. Wagner und im Kunstgewerbe-Museum in Berlin ausgestellter Teppich (abgebildet: Martin, Fig. 200).
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, I, Taf. 54, Kat. Nr. 60.

380. Persischer Seidenteppich in Gobelintechnik. — Persien, 16. bis 17. Jh.

L. 2 m, Br. 1,26 m.
Dr. Albert Figdor in Wien.
Innenfeld: Auf dem Goldgrund bilden die Verschlingungen eines schmalen Silberbandes spitzovale, gezackte Felder, die ebenso wie die Zwischenräume auf verschieden gefärbtem Grunde Tierfiguren, Tiergruppen oder auch Löwenköpfe zeigen.

Rand: Zwischen zwei orangefarbenen und roten Abschlußborten eine breite Mittelborte mit verschlungenen weißen Arabeskenranken auf lichtblauem Grunde.
Kette: Feine Baumwolle.
Schuß: Mehrfarbige Seide, Seide mit Gold oder Silber umwunden.
Bindung: Gobelinbindung.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, I, Taf. 63, Kat. Nr. 86.

381. Persischer Jagdteppich in Gobelintechnik. — Persien, um 1640.

L. 3,89 m, Br. 1,52 m.
Residenzmuseum in München.
Innenfeld: Der Grund zeigt auf Gold in reicher Färbung Reiter und Fußgänger, die zwischen Blütenbäumen mit Lanze, Schwert und Bogen persisches Wild erlegen. Dieses Muster erinnert stark an das des Wiener Jagdteppichs (Abb. 374/5). Einzelne Figuren und Gruppen stimmen vollständig miteinander überein. In der hellgrünen Mittelrosette eine geflügelte Gestalt auf einem Thron, umgeben von gleichfalls geflügelten Figuren, die tanzen, musizieren oder der Thronenden Speisen und Getränke anbieten; in zwei kleineren, von den Mittelmedaillons ausgehenden Kartuschen Inschriften und Fasanenpaare auf rotem und weißem Grunde. In den rosenroten Eckzwickeln miniaturartige Genreszene: An einem durch Enten und Fische belebten See sitzt unter Blütenbäumen eine Person auf einem Teppich, der ein knieender Diener eine Obstschale anbietet, während im Vordergrunde bei Begleitung von Laute, Cymbal und Händeklatschen ein Tanz stattfindet. Darüber wieder ein gelbes Medaillon mit einem Pfauen.
Rand, nur an den Schmalseiten vorhanden: Zwischen zwei schmalen silbernen Schriftborten eine breite Mittelborte mit mehrfarbigen Arabeskenranken auf hellblauem Grund und drei Medaillons. Die runde Mittelrosette zeigt zwei sich bekämpfende Steinböcke, in den länglichen Medaillons wiederholt sich die gleiche Szene mit fünf geflügelten Figuren: Der auf einem Thron sitzenden Mittelfigur wird von der einen Seite eine Obstschale angeboten, während sich auf der anderen eine Tänzerin befindet. Rechts und links sitzen Musikanten. Da ein Teil der breiten Randrosetten fehlt, ist anzunehmen, daß sich ursprünglich das Randmuster auch auf den Längsseiten fortsetzte.
Kette: Feine Baumwolle.
Schuß: Mehrfarbige Seide und Seide mit Gold und Silber umwunden.
Bindung: Gobelinbindung.
Inschriften (nach Prof. G. Jacob): Mittelfeld „Weil sie eines Tages den Fuß mir aufs Haupt setzt, erklärt jene Perigestalt mich, den Teppich, für ihr eigen". Die Inschrift scheint auf die auf dem Teppich dargestellten Perifiguren anzuspielen, die musizierend und dienend eine auf dem Thron sitzende gekrönte Figur umgeben. Die Randinschriften enthalten abgeschnittene Stücke aus zwei verschiedenen persischen Gedichten.
Dieser Teppich gehörte wahrscheinlich zum Heiratsgut der im Jahre 1642 mit dem späteren pfälzischen Kurfürsten Philipp Wilhelm vermählten polnischen Prinzessin Katharine Konstanze. Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, I, Taf. 61, Kat. Nr. 84.

382. Persischer Seidenteppich mit Metallgrund, sog. Polenteppich. — Persien (Dschuschegan), 16. Jh.

L. 2,10 m, Br. 1,39 m.
Fürst Johann Liechtenstein in Wien.
Innenfeld: Auf Goldgrund symmetrisches Muster von roten und grünen spiralförmig verlaufenden Ranken, die in Gabelranken auslaufen und von Blüten und Blättern durchsetzt sind.
Rand: Auf Silbergrund intermittierende Palmettenranken in Grün und Rot.
Kette: Baumwollgarn, fünffach gezwirnt, 200 Fäden auf 10 cm.
Eintrag: Flachseide einfach. Nach jeder Knotenreihe zwei Grundschüsse.
Knüpfung: Flachseide, vierfach; 100 Knoten auf 10 cm Breite, 120 auf 10 cm Höhe.

Broschierung: Gold auf orangefarbige, Silber auf weiße Flachseide gewunden. Nach jedem Grundschußpaare 6—8 Broschierschüsse in Gold oder Silber. Ripsbindung (7 flott, der 8. bindet).
Abgebildet: W. Bode, Vorderasiatische Knüpfteppiche, Abb. 33. — Orientalische Teppiche, hrsg. vom Österr. Handelsmus. (Wien 1892) Nr. 6. — Martin, A history of oriental carpets (London 1908), Fig. 153.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, I, Taf. 56, Kat. Nr. 70.

383. Indischer Gebetsteppich. — Indien, 17. Jh.

L. 1,55 m, Br. 1,08 m.
Österr. Museum für Kunst und Industrie in Wien.
Innenfeld: Der rote Grund des Nischenfeldes wird ausgefüllt von einer über einem blauen Hügel symmetrisch aufgebauten Blumenstaude, die sich aus den mannigfaltigsten Blumen in verschiedener Farbengebung zusammensetzt. Zwei auf Kapitellen ruhende grüne Halbzypressen tragen die Nischenzwickel, in denen farbige Blumenranken auf gelbem Grunde das Muster bilden.
Rand: Zwischen zwei gleichen schmalen Bordüren mit gelben Blumenranken auf weißem Grunde dunkelgrüne Mittelborte mit roten und weißen Blütenranken.
Kette: Seide, drei- und zweifach gezwirnt, 160 Fäden auf 10 cm.
Eintrag: Seide, zweifach. Nach jeder Knotenreihe drei Grundschüsse.
Knüpfung: Seide, vierfach, 80 Knoten auf 10 cm Breite, 80—90 Knoten auf 10 cm Höhe.
Abgebildet: Orientalische Teppiche hrsg. vom Österr. Handelsmuseum (Wien 1892) Nr. 108. — Martin, A history of oriental carpets (London 1908) Fig. 238.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, I, Taf. 81, Kat. Nr. 173.

384. Ostkaukasischer Teppich. — 17. Jh.

L. 5,20 m, Br. 2,20 m.
Besitzer 1910: Carl Lamm in Näsby (Schweden).
Innenfeld: Auf indigoblauem Grunde abwechselnd gelbe, rote, weiße und schwarzblaue symmetrische und unsymmetrische Medaillons mit reichem stilisiertem Blumenmuster im Innern. Dazwischen kräftige gelbe und lichtblaue Stengel, an denen Sternblumenzweige sitzen.
Rand: Zwischen schmalen Bordüren Mittelborte mit stilisierten Blumenranken.
Kette: Baumwolle, dreifach gezwirnt, 160 Fäden auf 10 cm.
Eintrag: Baumwolle einfach, graue Schafwolle zweifach. Nach jeder Knotenreihe zwei Grundschüsse; Schafwolle wellenförmig, Baumwolle mit dem Stabe lose gespannt.
Knüpfung: Schafwolle, Kammgarn zwei- und dreifach, 80 Knoten auf 10 cm Breite, 60—65 Knoten auf 10 cm Höhe. Geknüpft auf zwei Fäden.
Abgebildet: Martin, A history of oriental carpets (London 1908) Taf. 1.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, I, Taf. 66, Kat. Nr. 96.

385. Ägyptischer Seidenteppich. — Kairo od. Konstantinopel, 16. Jh.

L. 5,42 m, Br. 2,80 m.
Österr. Museum für Kunst und Industrie in Wien.
Innenfeld: Symmetrisches geometrisches Muster mit einem großen Zackenstern in der Mitte, umgeben von kleineren Sternen, anderen geometrischen Figuren und Borten. Vorwiegend roter Grund. Der Mittelstern im Innern lichtblau, nach außen rot, grün und dunkelblau auslaufend; die beiden großen Seitensterne im Innern rot, nach außen lichtblau und grün. Die nächstkleinen Sterne sind grün und gelb. In den Farben der Borten überwiegt die grüne Farbe.
Rand: In der Mittelborte außerordentlich feines Rankenmuster in den Farben des Mittelfeldes.
Kette: Gelbe Seide, zweifach, schwach gezwirnt, 160 Fäden auf 10 cm.
Eintrag: Rot gefärbte Baumwolle, ein- und zweifach. Nach jeder

Knotenreihe zwei Grundschüsse, der einfache mittels haute-lisse-Vorrichtung eingetragen, der zweifache mit dem Stabe lose gespannt.
Knüpfung: Seide, zweifach mit starkem Faden, 80 Fäden auf 10 cm Breite, 80 Fäden auf 10 cm Höhe. Geknüpft auf zwei Fäden.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, I, Taf. 77, Kat. Nr. 166.
Vgl. dazu Sarre, Die ägyptischen Teppiche (Jahrb. d. asiat. Kunst 1924).

386. Kleinasiatischer, sog. Uschak-Teppich. — Kleinasien, 16. bis 17. Jh.

L. 3,90 m, Br. 2,15 m.
Besitzer 1910: Slg. A. S. Drey in München.
Mittelfeld: Auf rotem Grunde, der mit mehrfarbigen, vor allem grünen Blattmotiven gemustert ist, sind abwechselnd größere und kleinere Zackenrosetten verteilt, die, weiß konturiert, gelbe Zeichnung auf dunkelblauem Grunde zeigen.
Rand: Eingefaßt von schmalen und roten Bordüren, hat die Mittelborte eine fein gezeichnete Blattranke in roter, weißer und schwarzer Farbe auf lichtblauem Grunde.
Kette: Kammgarn, zweifach gezwirnt, 52 Fäden auf 10 cm.
Eintrag: Schafwolle zweifach, Baumwolle einfach. Nach jeder Knotenreihe zwei Grundschüsse, hiervon einer mit einer Art haute-lisse-Vorrichtung, der andere mittels des Stabes lose gespannt.
Knüpfung: Kammgarn zwei- und dreifach, 26 Knoten auf 10 cm Breite, 24 Knoten auf 10 cm Höhe, geknüpft in zwei Fäden.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, I, Taf. 70, Kat. Nr. 107.

387. Kleinasiatischer, sog. Uschak-Teppich. — Kleinasien, 16. bis 17. Jh.

L. 3,80 m, Br. 2,47 m.
Baron von Haniel in Berlin.
Innenfeld: Der durch eine große spitzovale Mittelrosette und vier halbe Zackenrosetten fast verdrängte Grund ist dunkelblau mit zarten gelben Blattranken.
Die Mittelrosette zeigt roten Grund mit blauem und gelbem Arabeskenmuster, die Zackenrosetten hellblauen Grund mit roten und gelben Arabesken und stilisiertem Pflanzenmuster.
Rand: Zwischen schmalen Bordüren breite Borte mit gelber, blauer und grüner Blütenranke auf rotem Grunde.
Kette: Baumwolle, dreifach gezwirnt, 120 Fäden auf 10 cm.
Eintrag: Baumwolle.
Knüpfung: Schafwolle.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, I, Taf. 71, Kat. Nr. 111.

388. Anatolischer Gebetsteppich. — Aus Kleinasien, 15.—16. Jh.

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.
Vgl. Bode, Vorderasiatische Knüpfteppiche, S. 79.

389. Türkischer Gebetsteppich. — Türkei, 16. Jh.

L. 1,83 m, Br. 1,17 m.
Österr. Museum für Kunst und Industrie in Wien.
Innenfeld: Das Muster der Nische bildet auf rotem Grunde ein symmetrischer Aufbau von Blütenzweigen und Palmetten in vorwiegend grüner, hellblauer und weißer Färbung. Die Bogenzwickel zeigen verschlungene hellblaue Arabesken auf weißem Grunde, die unteren Eckfelder dunkelblaue geschwungene Wolkenbänder gleichfalls auf hellem Grunde.
Rand: Von schmalen Sternbordüren umrahmte Mittelborte mit reichem Blumenrankenmuster in Gelb, Weiß und Rot auf hellblauem Grunde.
Abgebildet: Orientalische Teppiche (Wien 1892), Nr. 18.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, I, Taf. 74, Kat. Nr. 155.

390. Türkischer Teppich. — Aus Konstantinopel?, 17.—18. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Rautenmuster aus Wolkenbändern, in den Feldmitten und an den Kreuzungen Blütenrosetten.

391. Türkischer Teppich. — Türkei, 16. Jh.

L. 2,12 m, Br. 1,39 m.
Freiherr H. Tucher von Simmelsdorf in Bayern.
Innenfeld: Symmetrisches Muster von Ranken mit Palmettenblüten und Federblättern in Gelb, Grün, Blau und etwas Weiß auf rotem Grunde.
Rand: Umrahmt von schmalen Bordüren, breite Mittelborte mit Tulpen, Palmettenblüten und Nelken in den gleichen Farben wie im Innenfelde.
Kette: Naturfarbige braune Schafwolle, zweifach gezwirnt, 100 Fäden auf 10 cm.
Eintrag: Schafwolle, ein- und zweifach. Nach jeder Knotenreihe zwei Grundschüsse, davon einer wellenförmig, der andere mit dem Stabe lose gespannt.
Knüpfung: Feines Kammgarn, zwei- und dreifach, 50 Knoten auf 10 cm Breite und 50 Knoten auf 10 cm Höhe. Geknüpft auf zwei Fäden.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, I, Taf. 76, Kat. Nr. 160.

392. Spanischer Teppich (Mudejar). — Spanien, Ende des 15. Jh.

L. 5,90 m, Br. 2,64 m.
Berlin, Schloßmuseum.
Innenfeld: Der Grund ist in kleine, vorwiegend dunkel-indigoblaue Achtecke und in dazwischenliegende Rechtecke aufgelöst. In erstere sind abwechselnd achteckige Sterne und Tierfiguren oder aus Tierfiguren gebildete Kompositionen gestellt; die Farben sind Weiß, Rot, Grün und Lichtblau. Die drei Wappenschilde, von Ankerketten umgeben, sind in Weiß, Gelb und Rot ausgeführt.
Rand: Die innere Bordüre hat gelbe Zeichnung auf rotem Grunde, die nächste, auf der zwischen ornamental verkümmerten weißen arabischen Buchstaben Menschen- und Tierfiguren in Rot, Gelb und Grün angebracht sind, zeigt dunkelblauen Grund. An den Schmalseiten befinden sich groteske figürliche Szenen auf gelbem Grunde.
Kette: Schafwolle, schwach gedreht, 180 Fäden auf 10 cm.
Eintrag: Schafwolle gespult, zwei Schüsse gleiches Material von ungleicher Stärke. Nach jeder Knotenreihe zwei Grundschüsse, beide in Leinwandbindung eingetragen.
Knüpfung: Schafwolle, Kammgarn zweifach, 90 (180) Knoten auf 10 cm Breite, 60 Knoten auf 10 cm Höhe. Geknüpft auf zwei Fäden, mit dem Unterschiede, daß die Knoten nicht wie bei persischen und modernen Teppichen über zwei Kettfäden nebeneinander folgen, sondern von einem Kettfaden auf den anderen überspringen, so daß es, wenn die Schlingen geschnitten sind, den Anschein hat, als wäre nur auf einem Faden geknüpft. Diese Knüpfart ermöglicht scharfe Konturen und kleine geometrische Muster.
Der Teppich soll aus dem Kloster Santa Clara in Palencia stammen. Wappen der Familie Enriquez, zwischen 1405 und dem Ende des 15. Jh. (nach Albert van de Put). Die Ankerketten weisen auf die Admiralswürde von Kastilien hin, die die Familie zu jener Zeit innehatte. Über diesen und ähnliche spanische Teppiche vgl. den im Burlington Magazine (Vol. XIX, p. 344) erschienenen Aufsatz von van de Put: Some fifteenth-century spanish Carpets. Ferner in der gleichen Zeitschrift (Vol. XVIII, p. 100) Hispanomoresque Carpets by W. G. Thomson. Endlich F. Sarre: Mittelalterliche Knüpfteppiche kleinasiatischer und spanischer Herkunft (Kunst u. Kunsthandwerk 1907, S. 520ff.).
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, I, Taf. 85, Kat. Nr. 187.

393. Gewirkter Kubateppich aus Kaukasien. — 17.—18. Jh.

Tiflis, Kaukasisches Museum.
Charakteristisch die der Technik entsprechende geradlinige Stilisierung der Figuren (Reiter und Kamelkoppel).

394. Henkelvase. — Mesopotamien, 11.—12. Jh.

H. 70 cm.
Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, Sammlung F. Sarre. Vase aus sehr harter, gelblich-weißer Tonmasse, unglasiert. Eiförmiger Körper mit geradem Hals und sieben bogenförmigen Henkeln, zwischen denen Ösen zum Festschnüren des Deckels angebracht sind. Die in Barbotine-Technik ausgeführte Reliefdekoration zeigt auf dem Körper zwischen einer Ranken- und einer Schriftborte einen breiten Fries, auf dem in vier Medaillons, die durch Palmen getrennt, je zwei Tiere angebracht sind, Löwen (?) und Hirsche (?), deren Zeichnung und Schmuckmotive an sasanidische und altorientalische Formgebung erinnern. Freistehende Abschlußborte mit Zinnenmotiv.
Die Inschrift enthält Segenswünsche auf den Besitzer.
Über die Gattung vgl. den Aufsatz im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1905, S. 69ff.: Islamische Tongefäße aus Mesopotamien.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 90, Kat. Nr. 1059.

395. Fayenceteller mit Lüstermalerei. — Aus Samarra (Mesopotamien), 9. Jh.

Fälschung (?). Im Kunsthandel (1913).

396a. Schale. — Aus Ägypten, gefunden in der Nähe von Luxor, 9. bis 10. Jh.

Durchmesser 22 cm.
Besitzer 1910: New York, Sammlung Dikran Khan Kelekian.
Schale auf Ringfuß. Fayence, mit glänzender, eiweißartiger, crêmefarbiger, dünner Glasur bedeckt. Malerei in braunem Goldlüster. Im Innern: Neben einer Palme (?) ein Mann, der ein Weihrauchgefäß schwingt. Außen: zwei Ornamente und zwei Inschriften, die vielleicht eine Künstlersignatur enthalten.
Abgebildet: Kelekian Collection (Paris 1910), Pl. 6.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 92, Kat. Nr. 1109.

396b. Tellerfragment. — Mesopotamien (?), 9.—10. Jh.

Durchmesser 22 cm.
Besitzer 1910: Stephan Bourgeois in Paris.
Flacher Teller mit hohem Rand auf niedrigem Ringfuß. Rötlich-gelber Fayence-Scherben, außen unglasiert, innen starke blasige Glasur, krakeliert.
Bemalung: auf weißlichem Grunde flüchtig gezeichnete Figur eines Hasen in rotvioletter Farbe. Am Rande grüne Überlaufstreifen.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 89, Kat. Nr. 1055.

397. Lüsterfliesen. — Aus Rakka? (Mesopotamien), 10.—11. Jh.

H. und Br.: 23—24 cm.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Rötlicher Tonscherben mit farbloser, durchsichtiger Glasur und Lüsterbemalung. Löwe und Pfau mit Ranken.
Vgl. Amtliche Berichte aus den preuß. Kunstsammlungen, 34. Jg., 1913, S. 67 (Sarre).

398. Schüsseln mit Lüsterdekor. — Aus Persien und Mesopotamien (Raqqa), 13. Jh.

Vgl. Abb. 399.

399. Schüssel mit Lüsterdekor. — Aus Raqqa (Mesopotamien), 13. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Arabeszierte Rankenpalmetten und Schnörkelwerk in Lüster und blaue kufische Inschrift.
Vgl. Kühnel, Islamische Kleinkunst, S. 80.

400. Sog. Ghabri-Fayence. — Aus Persien, 10. Jh.

Im Kunsthandel.

Taf. XXVI. Henkelkanne. — Persien (Rhages), 12.—13. Jh.
H. 32 cm.
Besitzer 1910: H. Kevorkian in Paris.
Fayencekanne mit walzenförmigem, leicht ausladendem Körper, niedrigem Ringfuß, hohem geradem Hals mit Ausguß und Henkel. Rhombenartig in Relief gemustert. Hellblau glasiert, mit schwarzen und weißen Emailfarben bemalt und vergoldet. Nachahmung einer Metallkanne.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 105,

401. Sog. Ghabri-Schüssel. — Aus Persien, um 1200.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Blaue, grüne und braune Glasuren auf weißem Grund.
Vgl. E. Kühnel, Islam. Kleinkunst. S. 87.

402. Teller. — Persien (Rhages), 12. bis 13. Jh.
Durchmesser 23 cm.
Besitzer: Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin.
Fayenceteller, außen dunkelblau, innen mit Goldleisten bemalt auf gelbweißem Grunde. Im Spiegel aus dem Lüstergrunde ausgesparte Figur eines sitzenden Lautenspielers und Palmettenranken. Auf dem inneren Rande Borte aus zwei verschlungenen Bändern.
Abgebildet und besprochen in den Amtlichen Berichten der Kgl. Kunstsammlungen XXXIII, Nr. 1.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 100.

Taf. XXVII. Löwenfigur aus Fayence. — Aus Rhages (Persien).
Berlin, Sammlung Skaller.

403. Achteckiger Fliesenstern. — Aus Veramin? (Persien), um 1250.
Durchmesser 31,5 cm.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Die vier sitzenden Figuren sind aus dem lüstrierten Grunde ausgespart. Unter mongolischem Einfluß entstanden.
Vgl. Amtliche Berichte der Kgl. preuß. Kunstsammlungen, 30. Jg. 1908, S. 71 (Sarre).

404. Henkelnapf in „Minai"-Technik. — Rhages (Persien), Anf. 13. Jh.
Im Kunsthandel.
Die in sogenannter „Minai"-Technik hergestellten Gefäße sind über einer weißen bis crêmefarbigen Mattglasur farbig bemalt und stellenweise vergoldet, aber nicht lüstriert. Die figurale Zeichnung wurde mit dem Pinsel aufgetragen und ist ostasiatischen Ursprungs. Die persische Zeichnung ist nie zu dieser Freiheit der Form durchgedrungen.
E. Kühnel, Islamische Kleinkunst, S. 92.

Taf. XXVIII. Flasche. — Persien (Rhages), 12.—13. Jh.
H. 19 cm.
Besitzer 1910: H. Kevorkian in Paris.
Sich mit gerader Wandung nach oben verjüngende Fayenceflasche auf Ringfuß mit hohem, dünnem Hals. Letzterer ergänzt. Auf elfenbeinartigem Grunde in matten Tönen farbig bemalt. In der Mitte des Körpers sechs polospielende (?) Reiter, eingerahmt von schmalen Borten mit schwarzer Schrift und schwarzen Volutenranken auf graublauem Grunde. Auf der Oberseite sieben sitzende Figuren.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 95.

405. Zwei Schriftfliesen.
Lüsterdekor auf dunkelblauem Grunde.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

406 a. Henkelkanne. — Persien (Rhages), 12.—13. Jh.
H. 13 cm.
Besitzer 1910: H. Kevorkian in Paris.
Niedrige Kanne mit Henkel und Ausguß. Fayence, glasiert, auf weißgelbem Grunde in hellem Goldlüster bemalt: Reiter zwischen Zypressen, darüber Tierfries. Im innern Rande korrumpierte Schriftborte.

Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 108, Kat. Nr. 1173.

406 b. Henkelgefäß. — Persien (Sultanabad), 13.—14. Jh.

Besitzer 1910: Alexandre Imbert in Rom.
Bauchiges Gefäß mit zwei als Löwen gestalteten Henkeln. Fayence, glasiert, auf gelblichem Grunde in Goldlüster bemalt. Auf dem Körper senkrechtes Streifenmuster mit ornamentalen Schriftborten, eingerahmt von zwei schmäleren Borten derselben Art.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 108, Kat. Nr. 1205.

407. Madonnenfigur als Gefäß. — Rhages (Persien), 13. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Keramische plastische Figuren (Gießgefäße, Badraspeln u. a.) wurden in Rhages in großer Zahl hergestellt. Ihr scheinbarer Zweck sollte über das Interesse an der Figur und die damit verbundenen Hemmungen hinwegtäuschen. Die Figuren wurden auf blauem oder weißem Glasurgrund mit Lüstermalerei geschmückt. Heiligenfiguren, wie diese, aus anderen Religionen werden selten gefunden.
Vgl. Kühnel, Islam. Kleinkunst, S. 91.

408 a. Vase mit Blaumalerei — Aus Persien oder Syrien?

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

408 b. Henkelkrug mit Lüsterdekor. — Aus Rhages oder Sultanabad? (Persien), 12.—13. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

409. Blauglasierte Henkelgefäße. — Aus Persien, 13. Jh.

Ca. 30 cm hoch.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Tierfriese und Rankendekor, rechts mit Schrift in Relief, dunkelblaue Glasur.
Vgl. Amtl. Berichte, 30. Jg. 1908, S. 70 (Sarre).

410. Lüsterfliese. — Aus Mesopotamien (Raqqa?) oder Syrien, 10.—11. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Rötlicher Tonscherben mit farbloser Glasur und Lüsterbemalung; galoppierendes Pferd auf Rankengrund.

411 a. Albarello. — Syrien, 13.—14. Jh.

H. 35 m.
Städtisches Kunstgewerbe-Museum in Frankfurt a. M.
Walzenförmiger Körper mit geradem Hals und Ringfuß. Auf der Wandung acht schräglaufende Reliefstege. Grauer Fayence-Scherben. Außen und innen dunkelblau glasiert mit Bemalung in grünlichem Lüster: Zwischen den lüstrierten Stegen einfache Spiralranken; größere Ranken am Halse. Im Innern des Halses große Krakelüren.
Früher in der Sammlung Metzler in Frankfurt a. M. abgebildet in Frauberger, Die Kunstsammlung Wilhelm Metzler (1897).
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 93, Kat. Nr. 1071.

411 b. Albarello. — Syrien, 14. Jh.

H. 25,5 cm.
Besitzer 1910: Slg. Canessa in Paris.
Albarello mit etwas eingebogenem walzenförmigem Körper und ebensolchem Hals. Hellgelber, dicker Fayence-Scherben. Grünliche, durchsichtige Glasur. Malerei in Schwarz. Drei sitzende Hasen zwischen Blattwerk, aus schraffiertem Grunde ausgespart. Der Hals und Tupfen auf dem Körper blau gemalt.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 93, Kat. Nr. 1130.

411 c. Albarello. — Syrien, 13.—14. Jh.

H. 37 cm.
Besitzer 1910: J. Rosenbaum in Frankfurt a. M.
Walzenförmiger, nach der Mitte zu eingezogener Körper mit geradem, nach oben etwas verjüngtem Hals und Ringfuß. Gelb-rötlicher Fayence-Scherben. Außen und innen stark glänzende dunkelblaue Glasur, die in Tropfen am Fuße ausläuft. Bemalung in ockerfarbigem Lüster: Zwischen neun senkrechten Streifen

Spiralranken und Tropfenmuster. Im Hals große Krakelüren.
Früher in der Sammlung des Freiherrn A. von Lanna in Prag, Katalog I, Nr. 372. Berlin, Rudolf Lepke 1909, Taf. 33.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 93, Kat. Nr. 1070.

412 a. Eber aus Fayence. — Aus Ägypten, 14.—15. Jh.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

412 b. Fayenceschüssel mit Überlaufglasur. Nachahmung ostasiatischer Keramik. — Aus Ägypten. 11. bis 13. Jh.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

413. Fliesen mit Haremsdienerinnen. — Aus Isfahan, 17. Jh.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Beispiele für die in Isfahan zur Sefewidenzeit üblichen Fliesengemälde, die aus einzelnen rechteckigen oder quadratischen Stücken zusammengesetzt wurden zur Verkleidung von Wandsockeln.
Vgl. Sarre, Denkmäler pers. Baukunst, S. 91 und Farbtafel LXXI bis LXXII.

414. Porzellanartiger Fayenceteller. — Aus Persien, 17. Jh.
London, Victoria and Albert Museum.

415. Blauweiß glasierter Schüsselspiegel. — Aus Persien, 16. Jh.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Mit den Figuren des Tierkreises.

416 a. Sog. Damaskusschüssel. — Türkei, 16. Jh.
Durchmesser 35,7 cm.
Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg.
Tiefe Fayenceschüssel; auf weißem Grunde bemalt mit symmetrischem, aus einer Blütenpalmette erwachsendem Blumenstrauß von vier großen Sternblumen, vier Hyazinthen, vier Tulpen in Kobaltblau, Grün, Graublau, Türkisblau und wenig Manganviolett. Auf dem geschweiften Rand blaues Pinselornament und grüne Spiralschnörkel.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 114, Kat. Nr. 1522.

416 b. Sog. Damaskusschüssel. — Türkei, 16. Jh.
Durchmesser 37 cm.
Legationsrat von Haniel in Berlin.
Fayenceschüssel; auf weißem Grunde bemalt mit einem Zweige, an dem sechs blauviolette, grünlich geschuppte Granatäpfel sitzen. Auf dem Rande Borte mit Blumen und Wolkenbändern.
Das Stück stammt aus der Sammlung Alfred Hauschild in Dresden, versteigert 1898 bei H. Lempertz' Söhne in Köln (Kat. Nr. 34).
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 114, Kat. Nr. 1521.

Taf. XXIX. Türkische Fliese, 16. Jh.
Wien, Österr. Museum für Kunst und Industrie.
Die Einführung des Zinnoberrot neben Blau und Grün ist für die osmanische Fliesenkeramik besonders charakteristisch.

417 a. Henkelflasche. — Türkei, 16. Jh.
H. 32 cm.
Besitzer 1910: Geo R. Harding in London.
Fayencekanne mit bauchigem, abgeplattetem Körper und mit zwei Henkeln. Hellblau bemalt auf weißem Grunde: Zwischen Ranken Hasen und Rehe, die von Hunden verfolgt werden.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 115, Kat. Nr. 1533.

417 b. Henkelkanne. — Türkei, 16. Jh.
H. 26 cm.
Besitzer 1910: Dikran Khan Kelekian in Paris.
Fayencekanne; bemalt mit rhombenartig angeordnetem Schuppenmuster in Grün, Dunkelblau und Bolusrot auf weißem Grund.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 115, Kat. Nr. 1484.

418 a. Becken. — Türkei (Kutahia), 16. Jh.

Durchmesser 42 cm.
Besitzer 1910: G. Brauer in Paris.
Tiefes Fayencebecken auf Ringfuß. Glasiert und bemalt in Dunkelblau auf milchweißem Grunde. Im Innern große Rosette, mit Arabeskenranken gefüllt. Außen: Zwischen Borten großer, weißer Streifen mit zarten Blütenranken. Früher im Besitze von M. Stora in Paris.
Ausgestellt auf der Exposition des Arts Musulmans, Paris 1903, Nr. 523. Abgeb. im Tafelwerk dieser Ausstellung von Gaston Migeon, pl. 42 und 43.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 116, Kat. Nr. 1544.

418 b. Schale. — Spanien (Malaga), 14. Jh.

Durchmesser 23 cm.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Dünnwandige Fayenceschale, außen mit matt-hellblauer, innen mit weißlich-gelber Zinnglasur bedeckt. Bemalt in hellem Goldlüster. Im Innern radiales Muster mit acht Feldern, in denen abwechselnd symmetrisch angeordnete Arabeskenranken und Flechtbänder im Alhambrastil. Außen einfaches Muster und die Signatur „Malaga" in arabischer Schrift im Schalenboden.
Vgl. den Aufsatz von F. Sarre im Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1903, S. 103ff., „Die spanisch-maurischen Lüsterfayencen des Mittelalters und ihre Herstellung in Malaga".
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 117, Kat. Nr. 1610.

419. Becken. — Spanien (Valencia), Mitte des 15. Jh.

Durchmesser 50,5 cm.
Besitzer 1910: Slg. van Gelder in Uccle.
Tiefes Fayencebecken mit geradem Rand. Auf weißer Zinnglasur in Blau und Goldlüster bemalt: In der Mitte nicht näher zu bestimmendes, wahrscheinlich spanisches Wappen mit violett und golden fünffach gestreiftem Schild. Enges Muster von dunkelblauem Dornblatt und goldenem Federblatt. Dasselbe Muster an der Außenfläche auf der Rückseite schmale und breitere Kreise in Goldlüster.
Vgl. die Arbeit von A. Van de Put: Hispano-moresque Ware of the XV. century (1904), Plate III, XIV, XX—XXII.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 119, Kat. Nr. 1621.

420. Große Henkelvase mit Lüsterdekor. — Malaga (Spanien), 14. Jh.

Ca. 1,20 m hoch.
Palermo, Museum.
Diese und die folgende Vase gehören zur Gruppe der in Malaga hergestellten pithosartigen Prunkvasen, die als Alhambravasen bekannt sind. Gelblicher Scherben, weiß glasiert mit blauer Bemalung und Goldlüster. Blattranken und Arabesken mit dekorativer Epigraphik in Kufi und Naskhi.
Vgl. Sarre, Die spanisch-maurischen Lüsterfayencen des Mittelalters und ihre Herstellung in Malaga (Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1903, S. 103ff.); E. Kühnel, Islam. Kleinkunst, S. 114f.

421. Große Henkelvase mit Lüsterdekor, sog. Alhambravase. — Malaga (Spanien), 14. Jh.

Ca. 1,20 m hoch.
Granada, Alhambra.
Mit Tierfiguren im Wappenstil auf Rankengrund und dekorativen Schriftfeldern in Blau und Goldlüster.
Vgl. Literaturangaben bei Abb. 420.

422. Fayenceschüssel mit Goldlüster. — Valencia (Spanien), um 1500.

Durchmesser 45 cm.
Besitzer 1910: Slg. Stora in Paris.
Weiße Zinnglasur mit hellem Goldlüster. Im Innern durchgehende, blau konturierte Zeichnung: St. Georg mit dem Drachen. Als Hintergrund gefiederte Blätter, große Efeublätter und ein Reh. Auf der Rückseite konzentrische Kreise.

Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, Taf. 121, Kat. Nr. 1634.

Taf. XXX. Henkelgefäß aus Bergkristall. — Ägypten, 11.—12. Jh.

H. 0,40 m.
Wien, Kunsthistorisches Museum.
Bauchige Form, 16fach facettiert mit zwei geraden vierkantigen Henkeln und mehrfach gerilltem Halswulst. Aus einem Bergkristall geschliffen; ohne Detailverzierung, nur an den Henkeln zackige, knorpelartige Erhebungen. Montiert auf einem achtkantigen Fuß von vergoldetem Silber.
Das Stück stammt aus dem Brautschatze der Margaretha Theresia von Spanien, Gemahlin Kaiser Leopold I.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, Taf. 162, Kat. Nr. 2086.

423 a. Kristallkanne. — Aus Ägypten, 10.—11. Jh.

423 b. Glasbecher. — Ägypten, 12. Jh.

H. 0,153 m, Durchmesser oben 0,127 m, unten 0,112 m.
Rijksmuseum in Amsterdam.
Einfache Form mit Fußwulst, nach oben verbreitert. Sehr dickes, rauchtopasfarbenes Glas, in der Art der Kristalle bearbeitet. In erhabener Schnittechnik rings um den Leib ein Adler in Vordersicht und zwei Löwen mit erhobenem Schweif, symmetrisch angeordnet und durch Schraffierung detailliert.
Unter dem Fuß besagt eine später eingeritzte Inschrift: „Alsz diesz Glasz war alt tausend Jahr, Es Pfaltzgraff Ludwig Philipszen verehret war. 1643."
Dieser Becher gehört zur Gattung der sog. „Hedwigsgläser", die ihren Namen nach einigen angeblich von der hl. Hedwig († 1243) herrührenden Stücken in Breslau, Krakau und Neiße tragen. Es sind Arbeiten aus der letzten Fatimidenzeit und vielleicht noch aus der Eijubidenepoche Ägyptens, die eine Sonderstellung zwischen den Bergkristallen und der eigentlichen Glasfabrikation einnehmen; es ist ihrer bisher ein Dutzend bekannt.
Vgl. R. Schmidt, Die Hedwigsgläser und die verwandten fatimidischen Glas- und Kristallschnittarbeiten (Jahrb. des Schles. Mus. f. Kunstgew. u. Altertümer, Neue Folge Bd. VI, 1911). Daselbst weitere Literaturangaben.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 165, Kat. Nr. 2096.

424. Glasgefäße mit Preßdekor. — Ägypten, 12. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Der aus Rillen, Schuppen, Rauten, knopf- und zangenartigen Mustern bestehende Dekor wird in die noch warme, verschieden gefärbte Masse eingepreßt.
Vgl. Kühnel, Islam. Kleinkunst, S. 179ff.

425 a. Henkelvase mit Preßdekor und Auflagen. — Aus Syrien, 12. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

425 b. Glasflasche mit Auflagen. — Aus Syrien, 11.—12. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Vgl. Abb. 424/6.

426. Glasflaschen mit Preßdekor und Auflagen. — Aus Ägypten, 12. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

427. Glasbecher. — Syrien, 14. Jh.

H. 0,17 m, Durchmesser oben 0,10m.
Landesmuseum in Kassel.
Zylindrische Form, oben ausladend. Helles, dickes Glas mit äußerer Bemalung in buntem, ziemlich dickem Email (weiß, rot, blau, gelb, grün, die Schriftzeichen schwarz) und Vergoldung.
Darstellung: Zwei Reiter (der eine auf weißem Pferd, mit blauem Rock, roter Hose und weißem Turban, der andere auf rotem Pferd, mit weißem Rock, gelber Hose und blauem Turban; die Gesichter rot), zur Jagd ausziehend (mit einem Falken auf dem ausgestreckten rechten Arm). Als Hintergrund Rankenwerk, oben ein Palmettenfries, unten eine Schriftborte. Die Inschrift enthält eine kurze, anonyme Titulatur.
Zwei ähnliche, kleine Becher (der eine ebenfalls mit Reitern) befinden sich

im Grünen Gewölbe zu Dresden (F. Sarre in „Mitt. aus den Kgl. Sächs. Kunstsammlungen", 1910); eine Reihe weniger reich verzierter Beispiele besitzt u. a. das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 173, Kat. Nr. 2108.

428. Glasampel mit Emaildekor. — Aus Syrien.
Früher Sammlung Bourgeois, Köln. Vgl. Abb. 429.

429. Glasampel. — Syrien, Mitte 14. Jh.
H. 0,365 m.
Naturhistorisches Museum in Wien. Gewöhnliche Form, auf niederem Fuß, mit sechs Ringen. Sehr dickes, nahezu undurchsichtiges Glas mit stumpfer Emailverzierung (blau, weiß, grün, rot), Vergoldung und roter Konturzeichnung. Um den Hals blaue Tumar-Inschrift, unterbrochen von drei runden Mamlukenkartuschen (mit Naskhi-Inschrift), darunter Zierborte mit Blütenrosetten. Am Körper, um die Henkelringe gruppiert, sechs scharf konturierte eckige Zierfelder mit dichten Arabeskenranken, dazwischen Zwikkel mit losem Arabeskenmotiv. An der Unterseite drei größere und drei kleinere Medaillons (abwechselnd Mamlukenkartuschen und Blütenmotive), durch breite Bänder verbunden. Die große Halsinschrift ist koranisch (XXIV. 35); die Kartuschen beziehen sich auf einen Mamlukensultan. Vermutlich für eine Kairiner Moschee gearbeitet. Farbig reproduziert bei Schmoranz, Altorientalische Glasgefäße, Wien 1898 (Taf. III).
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 175, Kat. Nr. 2117.

430. Glasflasche. — Syrien, 13. Jh.
H. 0,345 m.
Domschatz von St. Stephan in Wien.
Bauchig-platte Form, direkt übergehend in den Hals (zunächst als dicker Wulst, dann korkenförmig, nach oben verbreitert); diesen verbinden zwei angegossene, zierliche Glashenkel mit dem Rücken des Gefäßes, das an die sog. Pilgerflaschen erinnert.
Ziemlich dünnes Glas, mit reicher Vergoldung (gut erhalten) und Emaillierung (blau, weiß, rot, grün).
Um den Leib vier große Rundbilder, von Naskhi-Inschriften eingesäumt. Flachseiten: Vier sitzende Personen mit verschiedenen Musikinstrumenten — Laute, Flöte, Pauke, Tamburin — unter einem stilisierten Blütenbaum. Wölbseiten: Reiter mit Falken (der eine auf weißem, der andere auf rotem Pferd). Der Grund mit Blütenranken ausgefüllt; unter dem Hals zwischen den Henkeln zwei Vierpässe mit einem Rankenknotenmotiv. Am Halse oben zehn kleine, stehende Figuren mit seitlich geneigtem Kopf, darüber und darunter Schriftborte in Naskhi. Die Inschriften entalten einen Segenswunsch auf „den Sultan" und wiederholen dieses Wort sinnlos.
Die Flasche hat in St. Stephan als Reliquiar (zur Aufbewahrung von Bethlehemerde) gedient.
Farbig abgebildet und erläutert bei Schmoranz, Altorientalische Glasgefäße, Wien 1898 (Taf. IV). Ein Stück von ähnlicher Form, aber mit anderem Dekor, befindet sich im British Museum in London (vgl. Schmoranz, Taf. XX).
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 170, Kat. Nr. 2101.

Taf. XXXI. Glasflasche. — Syrien (Aleppo), 13. Jh.
H. 0,28 m, Umfang 0,59 m.
Besitzer 1910: Graf von Pourtalès in St. Petersburg.
Bauchige Form, in zarten Schwingungen facettiert, mit geradem Hals und einfachem Fußwulst.
Dünnes, helles, grünlichweißes Glas. Reiche Vergoldung (vorzüglich erhalten) und Emaillierung (weiß, rot, braun, blau, türkis, gelb, grüngelb, grün) mit roter Konturzeichnung. Am Halse blaue Tsuluts-Inschrift über bunten Ranken, darunter ein Flechtband. Am Leib breites Feld mit zwölf nimbierten Poloreitern auf farbigen Pferden in verschiedenen

Haltungen, darüber ein Fries laufender Tiere (Hasen, Hunde, Rehe, Bär) in Rot und Gold, unterbrochen von drei sechsblättrigen Wappenblüten (Rot auf Weiß), und bekrönt von einem stereotyp wiederholten Halbrankenmotiv, über dem abwechselnd drei Enten und drei Knoten verstreut sind. Unter dem Reiterzug wieder ein Flechtband.
Die Inschrift enthält eine kurze, anonyme Eulogie.
Die gute Qualität und feine Facettierung des Glases, die spärliche und harmonische Verwendung der Emails, sowie die delikate Ausführung der Gold-Rot-Motive verweisen dieses vortrefflich erhaltene Stück noch ins 13. Jh. Während andere geneigt sind, für diese Tafelgläser mit figürlichen Darstellungen einen mesopotamischen Ursprung anzunehmen, möchten wir eher glauben, daß sie aus den Ateliers von Aleppo hervorgingen, wo damals infolge der engen Beziehungen zu Mosul und anderen Kunstzentren des Zweistromlandes sich ein wesentlich anderer Formenschatz einbürgerte, als in Damaskus. Eine etwas spätere, reicher emaillierte Flasche derselben Form besitzt das Naturhistorische Museum ins Wien. (Vgl. Schmoranz, Altorientalische Glasgefäße, Taf. VI.)
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 167, Kat. Nr. 2103.

431. Glaspokal. — Syrien, um 1300.
H. 0,327 m, Durchmesser oben 0,21 m.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Sammlung F. Sarre.
Tellerförmiger, wenig ansteigender Fuß (ergänzt), auf diesem gerader Stiel, der sanft in den schüsselförmigen Oberteil überleitet. Der Stiel ist etwas unter der Mitte mit einem angegossenen, reich modellierten Glasnodus verziert.
Grauweißes, etwas blasiges Glas mit reicher Vergoldung (großenteils erhalten) und roter Konturierung, sowie buntem Email (blau, grün, gelb, weiß, braunrot, lachsrot).
Der Dekor ist horizontal gegliedert, zu oberst sechs Rundmedaillons mit Rankenknoten und Grotesken (blau emailliert), dazwischen Felder mit roter Zeichnung und Goldfüllung, abwechselnd Doppeltiere (Löwe und Stier) über Ranken und Blütenmotive, die eine bunt emaillierte Palmettenblume umgeben. Darunter eine Blütenrankenbordüre, unterbrochen von sechs Rosetten mit Doppeltieren (Adler und Ente). Weiterhin drei große Rundschilder mit Rankenknoten in roter Zeichnung und mit blau emaillierter Blattranke ringsum, dazwischen große Blütenrankenfelder mit Palmetten- und Sternblüten in farbigem Email. Endlich nach dem Stil zu eine Blütenrankenborte. Am Stiel selbst über und unter dem Nodus breite Rankenknotenfelder in roter Zeichnung, darüber und darunter schmale Blattborte mit grünem Email. Die Verzierung des ergänzten Fußes ist willkürlich.
Ein ganz ähnlicher Pokal tauchte 1911 im Kunsthandel auf, es handelte sich bei diesem offenbar um eine spätere Nachahmung. Häufiger war auch bei solchen großen Stücken die Becherform.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 171, Kat. Nr. 2111.

METALLKUNST

BRONZEN UND WAFFEN

432. Silberschale. — Baktrien (?), 7.—12. Jh.
Durchmesser 0,26 m.
Museum in Leningrad.
Tellerform, mit niederem, angelötetem Fuß.
Gegossen, die Darstellung in Relief herausgearbeitet und durch Gra-

vierung detailliert. Der Goldhintergrund etwas abgerieben.
Die Schauseite zeigt einen Sasanidenfürsten zu Pferd im Kampf mit zwei Löwen; dem einen stößt er die Lanze in den Rachen, während den andern das Roß mit den Hufen bearbeitet. Spätere indoislamische (?) Nachbildung nach sasanidischem Vorbild.
Publiziert im Compte-Rendu de la Commission Imp. Archéologique, 1867 (pl. III), bei Smirnoff, Oriental. Silbergerät (russ.), St. Petersburg 1909 (Nr. 63), und an vielen andern Orten.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 122, Kat. Nr. 2974. Vgl. dazu F. Sarre, Die Kunst des alten Persien (Kunst des Ostens, Bd. V), S. 65 und Abb. 113.

433 a. Goldschale des Königs Khusrau II. — Persien, um 600 n. Chr.

Paris, Bibliothèque Nationale.
Mit Einlagen aus Bergkristall und farbigem Glas. Der Bergkristall zeigt im Relief geschnitten den Sasanidenkönig auf einem Thron sitzend mit dem Reichsschwert.
Vgl. Sarre l. c., Abb. 144.

433 b. Silberschale mit musizierender Figur. — Mittelmeerländer, 13. bis 14. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Im mittleren Medaillon sitzt ein Fürst (?) und spielt Laute; vier Medaillons mit Rankenornament und umlaufendes kufisches Schriftband. Sehr merkwürdiges, von der übrigen islamischen Toreutik abweichendes Stück, das von christlichem Künstler in Sizilien oder Unteritalien angefertigt worden sein dürfte.

434. Bronzekanne. — Persien, etwa 6. Jh.

H. 0,43 m.
Museum in Leningrad, früher Sammlung Polowtzoff.
Hohe, schmale, in den Hals übergehende Ovalform, auf hohem Fuß mit Stützknauf am Henkel, gerader Mündung und rundem Einguß (Deckel fehlt).
Gegossen, in Reliefschnitt verziert und stellenweise graviert.
Der Fuß ist vertikal kanneliert, hat eine ausladende, gezackte Basis, einen mehrfach profilierten Nodus und geht mit einem Kranz von Blättern, die sich nach oben voneinander sondern, in den Leib über.
Der Leib zeigt symmetrisch zu Seiten einer großen, ornamentalen Palmette zwei langgestreckte Ziegenböcke, neben denen je ein flötenspielender Hirt einherläuft. Die Böcke — mit kurzen Flügeln — zeigen an der Schulter eine gerollte Blattranke, während ihr Schwanz in ein Palmettenmotiv ausläuft.
Am Hals wiederum symmetrisch zwei gegeneinander springende geflügelte Ziegenböcke, jeder über einer kurzen, gerollten Blattranke. An der Mündung in flacher Gravierung ein Blattmotiv.
Der bogenförmige Henkel, auf allen vier Seiten in kontinuierender Herzform gekerbt, setzt in Form eines Stierkopfes an und endet ebenso.
Wegen der antikisierend-naturalistischen Auffassung des Hauptmotivs kann man dieses der Edelmetalltechnik nahestehende Stück wohl noch mit Bestimmtheit in die sasanidische Epoche versetzen.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 129, Kat. Nr. 2989.

435 a. Bronzekanne. — Persien, 7. bis 8. Jh. (?).

H. 0,38 m.
Museum in Leningrad, früher Sammlung Polowtzoff.
Bauchige, profilierte Form, ohne Fuß, mit stark abgesetztem geraden Hals, seitlichem Ausguß in Gestalt eines Vogels und barock gekrümmtem Henkel.
Gegossen, mit Verzierungen in Vollplastik, Relief und Gravierung. Unten einige Reparaturen in Kupfer.
Rings um den Leib durch Profilierung betonte Rundbogenarkaden auf Säulen mit Kelchkapitälen; Füllungen von üppigen mannigfachen vegetabilen Motiven, sowie einigen Tieren in ornamentaler Stilisierung und symmetrischer

Anordnung. Darüber schreitende Wasservögel in breiter Auffassung, unterbrochen von Blattrosetten, und nach dem Halse zu eine Blattranke mit Vögeln (Sperbern?). Am Halse selbst Blattranken, sowie lose Ornamente und Einzeltiere; der über einem Perlstab ansetzende Oberteil mit dem Einguß in einem Reliefmotiv von Palmenarkaden dicht durchbrochen. Die Flügel des sitzenden Vogels (Falken?), der als Ausguß dient, sind übereinandergefaltet, der Schnabel ist geöffnet. Der kantige Henkel ist in Art eines umgekehrten Palmbaumes stilisiert, setzt unten mit einer großen Blattpalmette an, die in einen kapitälartigen Knoten übergeht, und ist am Stamm blattrankenartig gegliedert; oben krümmt er sich in Form eines Krückstabes.
Seinem barocken Charakter nach gehört dieses Stück offenbar an das Ende der sasanidischen Stilperiode, die aber jedenfalls noch in die erste Zeit des Islam hineinragt.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 131, Kat. Nr. 2993.

435 b. Bronzekanne. — Persien, 7. bis 8. Jh. (?).

H. 0,39 m.
Museum in Leningrad, früher Sammlung Graf Bobrinsky.
Bauchige Form, horizontal und vertikal mehrfach profiliert, mit niederem Fuß, stark absetzendem geraden Hals; barockem Henkel und Einguß; Ausguß in Gestalt eines Vogels. Gegossen, plastisch, in Relief und Gravierung verziert.
Der Leib ist in profilierte Felder geteilt und mit reichen (jetzt abgeflauten) Blattranken und ähnlichen Motiven graviert, die in symmetrischer Auffassung zum Teil aus Vasen hervorsprießen. Auf der glatten Fläche darunter weiteres Rankenwerk. Am Halse wiederholtes Herzblattmotiv, oben, in Relief hervortretend, eine Bordüre von Rhomben und Krelsen zwischen zwei Perlstäben, darüber, am Einguß, reiches durchbrochenes Palmenmotiv, arkadenartig gegliedert. Der auf einem Vorsprung sitzende Vogel (Falke?), der als Ausguß dient, hat die Flügel übereinandergefaltet und den Schnabel geöffnet.
Der kantige Henkel, an einen Palmstamm erinnernd, setzt mit einer großen Blattpalmette an, ist dann außen in kreuzartig gruppierte Knollen gegliedert und endigt schließlich in eine krückstabartige Krümmung. Als Stützknauf dient ein abgezweigtes Blatt mit zurückgeworfener Spitze. An der Innenseite des Henkels ein Flechtband.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 132, Kat. Nr. 2992.

436. Bronzefigur (Ente). — Persien oder Turkestan, 7.—8. Jh. (?).

H. 0,33 m; L. 0,38 m.
Museum in Leningrad, früher Sammlung Graf Bobrinsky.
Hohler, profilierter Guß mit naturalisierender Detailgravierung, die auf beiden Seiten symmetrisch ausgeführt ist. Kopf und Schwanz sind beweglich, Brust und Rücken an einer Stelle durchlöchert, die Füße unten offen, der Schnabel geschlossen.
Als Gebrauchszweck läge es nahe, den eines Aquamanile anzunehmen, doch sprechen dagegen die vielen Öffnungen, die sich als Ein- und Ausgüsse nicht wohl erklären lassen. Nach der gegenwärtigen Form möchte man eher auf eine Art Räuchergefäß schließen, das die Dämpfe an verschiedenen Stellen durchließ.
Zeit und Ort der Entstehung müssen als sehr fraglich bezeichnet werden.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 133, Kat. Nr. 2991.

437. Bronzefigur (Hahn). — Persien oder Turkestan, 8.—9. Jh. (?).

H. 0,35 m, L. 0,27 m.
Museum in Leningrad, früher Sammlung Graf Bobrinsky.
Hohlguß mit naturalisierenden Details und Ziermedaillons in Gravierschnitt.
Auf der Brust: Thronender Fürst mit Löwe und Falke, zu seinen Füßen ein Hund, hinter ihm Ranken. Auf

dem Rücken: Medaillon mit sitzender Figur; auf beiden Seiten: Rosetten mit Sirenenvogel.
Über dem Flügelende breiter zylindrischer Einguß, die Füße unten offen (vielleicht ursprünglich durch Stöpsel oder dgl. verschließbar?), weitere Öffnungen im Schnabel, an der Brust und unten am Leib hinten. Es ist nicht möglich, daß es sich hier um ein Aquamanile gehandelt; der Gebrauchszweck könnte eher der eines Trinkgefäßes gewesen sein (Pokale in Hahnenform werden in alten Quellen genannt). Am wahrscheinlichsten jedoch ist die Deutung auf eine Räucherfigur.
Ort und Zeit der Entstehung sind sehr fraglich.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 134, Kat. Nr. 2995.

438. Zwei Räucherpfannen aus Bronze mit Durchbruchornamentik. — Persien, 12. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Das obere Gefäß hat als Knauf einen „Seelenvogel", das untere eine Kuppel.
Vgl. Kühnel, Islam. Kleinkunst, S. 141.

Taf. XXXII. Bronzefigur (Hirsch). — Ägypten, 10.—11. Jh.

H. 0,46 m, L. 0,30 m.
Bayer. Nationalmuseum in München, Hohlguß, naturalistisch modelliert, mit hochstehendem Geweih und eingezogenen Hinterbeinen. Fast auf der ganzen Oberfläche in Gravierung verziert (meist Blattrankenmotive, am Bauch beiderseits kufische Inschrift). Das Stück ist stark oxydiert und vielfach durchlöchert. Es scheint einen Henkel zwischen Hals und Rücken besessen und also als Aquamanile gedient zu haben.
Die Inschrift ist nicht mehr einwandfrei lesbar; sie enthielt den Namen des Verfertigers: „Werk des Ghassân (?) aus Baçra (?)."
Aus der Kunstsammlung König Ludwigs I. von Bayern.
Dieser Hirsch gehört zu einer Serie von plastischen Bronzearbeiten, die in der Fatimidenzeit entstanden (vgl. die Zusammenstellung bei Migeon, Manuel d'Art Musulman II, S. 221ff.).
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 155, Kat. Nr. 3123.

439. Zwei Räucherschalen. — Persien, 12. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Das obere Becken steht auf Tieren (Löwen?) und hat figurale Kupfereinlagen; das untere hat durchbrochene Wandung mit Tauben am Rand ringsum.

440. Türklopfer aus Bronze. — Mesopotamien, 12.—13. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Zwei gegenständig aufgestellte Flügeldrachen mit sich berührenden Beinen und gekreuzten Schwänzen wenden sich mit ihren Köpfen von einem zwischen ihren Hälsen sitzenden Tierkopf ab. Die Darstellung dieser „Gruppe zu Dreien" reicht in prähistorische Zeiten zurück und symbolisiert den Phasenwechsel des Mondes. Das Stück ist für die seldschukische Kleinplastik charakteristisch. Das Stück wurde 1912 aus Tifliser Privatbesitz erworben.
Vgl. Diez, Ein seldschukischer Türklopfer, in Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXXII, S. 18f.

Taf. XXXIII. Greif aus Bronze. — Ägypten, 11.—12. Jh.

Pisa, Campo Santo.
Mit eingravierter Ornamentik und kufischem Schriftband.

441 a. Zierleuchter aus Bronze. — Ägypten, 14.—16. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Vierbeinig, mit Silbertauschierungen.

441 b. Ziertisch aus Bronze. — Ägypten, 9.—10. Jh.

H. 0,56 m, Durchmesser der Platte 0,38 m.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Das Tischchen besteht aus Fußstück, Schaft und Platte. Das neunseitige Fußstück steht auf drei Füßen mit Spreizen; der Schaft besteht aus sechsseitigem mit getriebenen Kolben geschmücktem Mittelstück und zwei

sechsseitigem mit Rautenbuckeln geschmückten Trommeln, miteinander durch Hälse verbunden. Die Rundplatte zeigt ein Hexagon und Kreise, mit Kreispunktornamentik eingraviert. Der Tisch gehört zu einer Gruppe frühislamischer Bronzegeräte aus den Schutthügeln von Fostât bei Kairo, die als Fortsetzung der koptischen Toreutik angesprochen werden können.

Taf. XXXIV, 442. Bronzekessel. — Persien (Herat), 1163 n. Chr.

H. 0,19 m (ohne Henkel), Durchmesser oben 0,18 m, Umfang 0,68 m. Museum in Leningrad, früher Sammlung Graf Bobrinsky.

Bauchige Form mit Fuß, am oberen Rande eingezogen. Gegossene Henkel mit weiten, in Form eines liegenden Tieres (Löwen?) ausgebildeten Ösen. Gehämmert und graviert, mit Silber und Kupfer tauschiert, die Detailzeichnung erst nach Anbringung der Plättchen ausgeführt.

Einteilung des Dekors (Inschriften, figürliche Szenen usw.) in horizontale Streifen. Von oben nach unten: Am Rande (von oben gesehen) kleine silbertauschierte Inschrift in Naskhi mit den Namen des Bestellers, des Besitzers und der Verfertiger, dann (außen) ununterbrochener Schmalfries von paarweisen Enten, darauf breites Band mit Naskhi-Inschrift (Eulogie), deren Schäfte in Menschenkörper, Tierköpfe u. dgl. endigen, unterbrochen von vier Medaillons mit sitzenden Figuren in einem Lanzettenkranze, weiter ein Fries mit Sängern, Musikanten, zechenden und spielenden Personen, Akrobaten usw., sodann eine kufische Eulogie mit verschlungenen Buchstabenschäften, ferner ein Reiterfries, ein Inschriftband in runden Charakteren mit Menschenköpfen und unterbrechenden sitzenden Figuren und endlich eine Ornamentborte, an die sich noch einige Paare laufender Tiere, unterbrochen von Rosetten, anschließen. Am Henkel: Seitwärts Eulogien in Naskhi, an der Oberseite, in halbkufischen Charakteren, das Datum 559 d. H.

Die Hauptinschrift besagt, daß der Kessel in Herat im Auftrage eines Abderrahmân ben 'Abdallah er-Rashûdi von Muh. ben 'Abd-el-Wâhid geschmiedet und vom Hadjib Mas' ûd ben Ahmed tauschiert wurde; er war für einen Kaufmann aus Zendjan als Geschenk bestimmt. Vgl. N. J. Weselofski, Ein Herater Bronzekessel vom Jahre 559 d. H. (russ.), St. Petersburg 1910. Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 143, Kat. Nr. 3020.

443. Untersatz zum Bronzekessel der Abb. 442.

444 a. Bronzekanne. — Nordwestliches Persien (Armenien), 12. Jh.

H. 0,37 m.

Museum in Leningrad, früher Sammlung Polowtzoff.

Zwölfkantiger Leib auf niederem Fuß, mit stark abgesetztem, geradem Hals, der zu einem seitlichen Schnabelausguß erweitert ist. Einfacher Henkel.

Gehämmert, mit getriebenen Reliefs, Gravierung und Tauschierung in Silber und Kupfer.

Am Leib auf jeder Fläche ein Rankenmedaillon mit Kugelrosetten zu den Seiten, oben durchlaufende, kufisierende Inschrift mitgeknoteten Schäften, unten Naskhi-Inschrift über Ranken, nach dem Fuß zu Knotenrosetten, am Fuß selbst Flechtband. Am Schulterrand Fries sitzender Vögel (Falken?), in starkem Relief herausgetrieben, paarweise gruppiert, so daß die Schwänze übereinander liegen; nach innen zu (auf der Abb. unsichtbar) Inschrift auf Ranken. Am Hals unter dem Wulst kleine Flechtborte, oben beiderseits sitzender Löwe in Relief mit einer Umrahmung von Ranken und kufischer Schrift.

Die Inschriften enthalten allgemeine Segenswünsche.

Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 141, Kat. Nr. 3050.

444 b. Bronzekanne. — Nordwestliches Persien (Armenien), 12. Jh.

H. 0,38 m, Durchmesser 0,20 m.

Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, Sammlung Sarre.
24fach, abwechselnd rund und eckig kannelierter Leib auf niederem Fuß, mit stark abgesetztem geraden Hals, der zu einem seitlichen Schnabelausguß erweitert ist; einfacher Henkel. Gehämmert und getrieben, graviert und mit Silber tauschiert. Der Dekor am Leib vertikal gegliedert: auf den eckigen Flächen Blattranken, auf den abgerundeten abwechselnd Naskhi-Inschriften, von Halbmondrosetten unterbrochen und laufende Tiere. Am Schulterrand 24 in Relief herausgetriebene, sitzende Löwen, paarweis geordnet, so daß ihre Schweife sich kreuzen. Am Halse auf jeder Seite ein sitzender Löwe in Relief, ringsum und am Ausguß Rankenmotive. Oben auf dem Schnabel ein liegender Löwe in Relief. Die Inschriften enthalten allgemeine Segenswünsche.
Vgl. F. Sarre, Erzeugnisse islam. Kunst, I. Metall (Berlin 1906), Nr. 17.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 141, Kat. Nr. 3046.

445. Bronzekanne. — Ägypten (Kairo) Mitte 14. Jh.

H. 0,53 m, Umfang 0,84 m.
Museo Nazionale in Florenz.
Hohe, verschiedentlich profilierte Form, mit Henkel (repariert) und geradem Ausguß (ergänzt), oben siebartig verschlossen.
Gehämmert und graviert; geringe Spuren von Silber- und Goldtauschierung.
Dekor von Inschriften (Eulogien) in schiedenen Größen des Naskhi-Duktus, in den Schmalbändern mit dekorativem Kufi abwechselnd, ferner verschiedene Blatt- und Blütenmotive, Palmetten, Arabesken, Lanzetten u. dgl., in Friesen, Borten und Medaillons, das Ganze horizontal gegliedert.
Die Außenseite des Bodens mit Blattranken und ähnlichen Motiven in Gravierung.
Ursprünglich ohne bestimmten Sultansnamen, später für den Rassuliden Malik Afdal (regierte 1363 bis 1377 in Südarabien) hergerichtet und an einigen Stellen mit dem Wappen seiner Dynastie versehen. Aus der Sammlung Carrand, und eines der hervorragendsten Beispiele für die Blüte der Tauschierkunst in Kairo unter den Mamluken.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 157, Kat. Nr. 3133.

446. Bronzebecken. — Mesopotamien (Mossul), 1233—1259.

Durchmesser außen 0,62 m, innen 0,52 m.
Staatsbibliothek in München.
Tiefe, am Rande profilierte Tellerform, gehämmert und reich mit Silber tauschiert, der Dekor konzentrisch in Kreise gegliedert.
In der Mitte 4 Sphinxe, deren Flügel sich zusammenschließen, ringsherum 8 Greifen in Prozession. Nach einer Blattranke folgen im innersten Kreise 12 Medaillons, abwechselnd im Vier- und Achtpaß (in den Achtpässen Jäger und Krieger zu Pferde, in den Vierpässen Sonne, Mond, Jupiter und Venus personifiziert, ferner ein Bogenschütze und ein Bärenkämpfer) auf einem Grund von sog. „T-Bändern". Darauf Eulogie in kufisierenden, verschlungenen Buchstaben, unterbrochen von T-Rosetten, und weiter 24 Medaillons auf gleichem Grunde wie die innern (Reiter, Zweikämpfer, Kämpfe mit Tieren, Zech-, Musik- und Tanzszene), endlich eine Blattwellenranke. Am äußeren Rande Naskhi-Inschrift, darunter, an einer Stelle isoliert, Künstlersignatur. Auf der Rückseite weitere Inschriftvermerke. Die Inschriften besagen u.a., daß dieses Becken im Auftrage des Sultans Bedr ed-dîn Lulu (reg. 1233—1259 in Mosul) für die Prinzessin Khawânra angefertigt wurde. Als Künstler ist Mohammed ben 'Absûn genannt.
Eingehend beschrieben und erläutert bei F. Sarre und M. van Berchem, Das Metallbecken des Atabek Lulu von Mosul in der Kgl. Bibliothek zu München (Münchener Jahrb. der bildenden Kunst I, 1907).
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 145, Kat. Nr. 3060.

447. Bronzebecken, Teilansicht. — Syrien, 1240—1249.

Höhe 0,23 m, Durchmesser oben 0,50 m, unten 0,38 m.
Besitzer: Herzog von Arenberg in Brüssel.
Tiefe Form, mit nach oben verbreiterter Wandung und ausladendem Rand. Gehämmert, die Wandung innen und außen mit dichter, zum größten Teil erhaltener Silbertauschierung bedeckt.
Innen: Schmaler Fries laufender Tiere, breites Band mit Tumarinschrift auf den Eijubidensultan Malik Salih Eijub, unterbrochen von Medaillons mit dekorativ gruppierten Tierköpfen, Arabesken usw., weiterhin eine Reihe stehender nimbierter Figuren (christliche Heilige) unter Bogen, in den Zwickeln Schuppenmuster; endlich ein breites Arabeskenband.
Außen: Oben ein breites Inschriftband in dekorativ verschlungenem Kufi (ähnlicher Inhalt wie innen), auf dichtem Grund von Ranken, Tierköpfen und andern Details, unterbrochen von fünf Medaillons mit christlichen Szenen (Verkündigung, Maria mit dem Kind und Engeln, Auferweckung des Lazarus, Jesus auf dem Palmesel, letztes Abendmahl), darunter breiter Fries mit Reitern beim Polospiel und auf der Jagd, auf dichtem Rankengrund, wiederum unterbrochen von fünf Kartuschen mit dekorativ gruppierten Tier- und Menschenköpfen, Arabesken usw., ferner ein Schmalband mit verschiedenartigen laufenden Tieren auf Ranken, geteilt von fünf kleinen Figurenmedaillons, und endlich ein breiter Arabeskenfries. Oben am Rande schmale Zierborten (Blattmotive).
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 147, Kat. Nr. 3094.

448 a. Bronzeleuchter. — Mesopotamien oder Syrien, 13. Jh.

H. 0,26 m, Br. unten 0,24 m.
Besitzer 1910: Peytel in Paris.
Neunkantig, der Leib nach innen eingezogen, die Schulter nach dem Hals zu gekerbt, dieser kantig, stark absetzend und sich verjüngend, mit Bekrönung, die die Form des Untersatzes wiederholt. Gehämmert, graviert und mit Silber, sowie etwas Gold tauschiert.
An der Basis über einer Borte von kurzen, schrägen Lanzettblättern verstümmelte Inschrift mit hohen Menschenkopfschäften über Ranken, unterbrochen von Radrosetten. Am Leib selbst abwechselnd Reiter in fünfeckigen und sitzende (musizierende und zechende) Figuren in dreieckigen Feldern (je 9); im Hintergrunde Ranken, in den Spitzen erweiterte Radrosetten. Als Borten oben ebenso wie unten ein Mäanderband und ein Blattrankenmotiv mit unterbrechenden Y-Rosetten. Am Schulterrand Inschriftfries wie an der Basis, aber kleiner. Auf der Schulter selbst Fries von laufenden Tieren mit unterbrechenden Radrosetten (auf der Abb. unsichtbar). Am Halse ornamentale Buchstaben mit Radrosetten auf Ranken, darunter ein Mäanderband, darüber ebenfalls, mit Zinnenlanzetten. An dem krönenden Aufsatz ähnliche Gliederung wie am Leib, jedoch rein ornamental.
Die Inschriften sind aus allgemeinen Segenswünschen deformiert.
Eine analoge Teilung des Hauptdekors findet sich u. a. auf einem Leuchter des Victoria and Albert Museum in London.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 150, Kat. Nr. 3066.

448 b. Bronzeleuchter. — Syrien (?), um 1300.

H. 0,40 m, Durchmesser unten 0,36 m.
Besitzer: C. Lamm in Näsby (Schweden).
Leib in Form eines abgestumpften Zylinders, mehrfach horizontal profiliert, gerader Hals, stark abgesetzt, Bekrönung die Form des Leibes wiederholend. Gehämmert, graviert und mit Silber tauschiert. Hauptmotiv des Leibes: Große Inschrift (Tumar) mit hohen Buchstabenschäften, die in Köpfe endigen, auf einem Grund von Blattranken,

unterbrochen von sechs Medaillons, von denen eins eine thronende Figur, die andern je zwei sitzende Figuren (meist musizierend) enthalten; das ganze Motiv von einem breiten Band konturiert. Darüber und darunter kleinere kufisierende Inschrift, ebenfalls mit Menschenköpfen, unterbrochen von Rosetten mit sitzenden Figuren, und Blattwellenranke. Unten an der Basis noch ein Flechtband. Auf der Schulter Inschriftbordüre mit unterbrechenden Kugelrosetten. Am Hals einheitliches geflochtenes Bandmuster, darunter, eingeritzt, eine Künstlersignatur. Am Aufsatz Inschrift mit Köpfen, unterbrochen von kleinen Medaillons sitzender Figuren, darüber und darunter Flechtband.
Die Inschriften enthalten allgemeine Segenswünsche. Die Künstlersignatur nennt einen Abu'l Qâsim ibn Sa'd (?) ibn Mohammed el As'adi. Weiterhin eingeritzt einige spätere Besitzernamen.
Abgebildet bei F. R. Martin, Ältere Kupferarbeiten aus dem Orient (Stockholm 1902), Taf. 20 (bezeichnet „Mosul, 13. Jahrhundert"). Stilistische Analogien verweisen eher auf Syrien als auf Mesopotamien als Heimat dieses in seiner Art seltenen Stückes.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 150, Kat. Nr. 3097.

449. Zwei tauschierte Bronzeleuchter. — Aus Mossul, 13.—14. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Konkav-zylindrische Hohlkörper mit Aufsätzen. Gehämmert, graviert und mit Silber tauschiert. Figuren in Medaillons und verschiedene Zierschriften.

450 a. Bronzeschüssel. — Ägypten oder Mesopotamien, 11.—12. Jh.

H. 0,13 m, Durchmesser oben 0,39 m, unten 0,25 m.
Besitzer: Frhr. Max v. Oppenheim in Berlin.
Tiefe Form, zwölfkantig, nach oben ausladend, am Rande geschweift. Gehämmert, mit zwei seitlich angenieteten, gegossenen Henkeln in Form eines Löwenkopfes mit armartigen Ausläufern.
Innen am oberen Teile der Wandung eingraviert eine Inschrift in Tsuluts, die vielleicht ursprünglich emailliert war. Sie enthält Eulogien auf einen Fürsten.
Das Stück ist stark oxydiert und stellenweise beschädigt; es soll in Raqqa am Euphrat gefunden sein, wurde aber in Kairo erworben.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 156, Kat. Nr. 3127.

450 b. Korankasten mit Bronzebeschlägen. — Ägypten (Kairo), 14. Jh.

Br. 0,43 m, H. 0,27 m.
Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin.
Quadratisch, auf vier Füßen, mit abgeschrägtem Deckel. Der Kasten selbst, mit Inneneinrichtung, ist aus Holz, aber außen vollständig mit Bronzeplatten bekleidet, die durch Nietnägel befestigt und durch Scharniere verbunden sind. Sie zeigen reiche Gold- und Silbertauschierung (großenteils abgesprungen), ausschließlich Inschriften und Ornamente.
Am Deckel: Oben (völlig abgerieben) reich entwickelte, in Zackenmedaillons gegliederte Blatt- und Blütenmuster mit eingestreuten Kreiselrosetten, ringsum eine Naskhi-Inschrift, an den Schrägflächen kufisierende Inschrift auf Rankengrund, darunter Inschriftborte in Naskhi.
An den Seiten: Große Inschrift im Mamluken-Tumar über einem Blattgrund, darunter Inschriftborte in Naskhi, unterbrochen von Kreiselrosetten.
Die Eckleisten zeigen Blattornamente und Kreiselrosetten, die Scharniere ähnliche medaillonförmig gegliederte Motive.
Die Inschriften sind sämtlich dem Koran entnommen.
Derartige Prunkkästen zur Aufbewahrung der Korane in den Moscheen sind nur aus der Mamlukenzeit erhalten; das hier abgebildete ist mit einem ähnlichen Stück im Arabischen Museum in Kairo und einem dritten in der Hasan-Moschee daselbst verwandt.

Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 156, Kat. Nr. 3132.

Taf. XXXV. Goldkanne mit Edelsteinen und Email. — Türkei, Ende 17. Jh.

Moskau, Museum (ehem. Kais. Rüstkammer).
Die Kanne, mit rundem Leib, der von dem Fuß durch einen Wulst getrennt ist, mit dünnem, kuppelförmig zum Deckel verbreitertem Hals, S-förmigem Henkel und Ausguß in Gestalt einer Schlange, ist mit Rubinen, Smaragden und Diamanten reich besetzt und stellenweise in Grün, Blau und Braun emailliert. Dazu gehört ein Becken mit einer Inschrift, die besagt, daß die Zarin Natalie Kyrillowna (die Mutter Peters des Großen) im Februar d. J. 7200 (= 1692 n. Chr.) ihren Enkel, den Zarewitsch Alexei Petrowitsch, mit diesem Waschbecken beschenkte. Das Gerät wurde vermutlich auf Bestellung in Konstantinopel angefertigt.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, Taf. 160, Kat. Nr. 1991.

451. Bronzebecken. — Ägypten (Kairo), 1468—1496.

Durchmesser 0,36 m.
Schatzkammer in Konstantinopel.
Einfache Schüsselform, nach oben verjüngt, mit profilierter Wandung. Gehämmert, mit reicher Tauschierung in Silber und Gold, die größtenteils vorzüglich erhalten.
Äußerer Boden: Durch ein lineares Muster in kleine Felder geteilt, die mit Schuppen, Knoten, Arabesken, stilisierten Vögeln, Blatt- und Blütenmotiven gefüllt sind.
Äußere Wandung: Tumar-Inschrift in Gold auf den Mamlukensultan Kait Bai in vier Feldern, abwechselnd mit vier Kartuschen, die den Namen desselben Herrschers nennen; dazwischen Arabeskenranken und Knoten; am oberen Rande von einer Blumenranke bordiert, nach unten zu rund ausgezackt, mit Füllungen von sog. T- und Y-Ornamenten, unterbrochen von kleinen Rosetten.
Innenseite: Einheitliches großes Blattrankenmuster, in der Mitte Rosette.
Gelangte gelegentlich der Einnahme Kairos durch die Türken in die Schatzkammer des Sultans.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 158, Kat. Nr. 3554.

452/3. Emaillierte Kupferschüssel. — Mesopotamien (oder Persien?), erste Hälfte des 12. Jh.

Durchmesser 0,23 m.
Landesmuseum (Ferdinandeum) in Innsbruck.
Flache Form, mit niedrigem Fuß und zwei angenieteten Henkeln. Innen und außen mit figürlichen Darstellungen in der Technik des Kupferzellenschmelzes (émail cloisonné) verziert.
Emailfarben: Rot, lila, blau, türkis, grün, weiß, gelb. Die Kupferpartien (auch die Stege) waren ursprünglich vergoldet, sind aber jetzt fast ganz abgerieben.
Innenseite: In der Mitte Darstellung der aus der altchristlichen Symbolik übernommenen Himmelfahrt Alexanders des Großen (er hält in den Händen Stangen mit Ködern, nach denen zwei hungrige, an den Wagen gespannte Greifen schnappen, die ihn so in die Lüfte heben); ringsum eine ornamentale Bordüre. In der Wandung sechs Medaillons (abwechselnd ein Adler in Vordersicht und ein Greif — einmal ein Löwe — mit erbeutetem Tier), dazwischen abwechselnd ein Palmbaum, von Löwen flankiert, und eine Tänzerin (statt dieser einmal eine Akrobatengruppe). Am Rande Naskhi-Inschrift.
Außenseite: Der Innenseite entsprechend sechs Medaillons; zwei davon zeigen einen Adler mit ausgebreiteten Flügeln, der in den Klauen ein erbeutetes Tier hält, zwei weitere einen Greifen, der sich auf ein Tier gestürzt hat, die beiden übrigen jedes zwei menschliche Figuren, einmal musizierend, das andere Mal im Ringkampf. In den Zwischenräumen wiederum Palmbäume, wie vorn mit Tänzerinnen abwechselnd.

Nach der Mitte zu ornamentale Borte mit zwölfeckigen Kreuzen.
Die Inschrift enthält eine Widmung auf den Ortokiden Rukn ed-daula Dâûd ibn Sokmân, Seldschukenfürsten von Amid (Diarbekr) und Hisn Kaifa im nordöstlichen Mesopotamien († 1144).
Das Stück ist wichtig als das einzige Beispiel muslimischer Emaillierkunst, das uns bisher bekannt geworden. Der Einfluß von Byzanz, wo die Cloisonné-Technik damals schon zu hoher Blüte gelangt war, tritt in den Darstellungen deutlich zutage. Die annähernd genaue Datierung erlaubt gleichzeitig den Rückschluß, daß die Chinesen die später bei ihnen so hochentwickelte Zellenschmelzkunst der Berührung mit dem Islam in Vorderasien verdanken.
Eingehend besprochen bei O.v.Falke, Kupferzellenschmelz im Orient und in Byzanz (Monatsh. f. Kunstw. 1909) und bei van Berchem und Strzygowski, Amida (Heidelberg 1910).
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, II, Taf. 159, Kat. Nr. 3056.

454 a. Helm aus damasziertem Stahl. — Persien, 16. Jh.

Höhe mit Gehänge 707 mm.
Schatzkammer in Konstantinopel.
Der Stirnrand sowie die ganze Glocke zeigt goldplattierte Ornamente und Jagdszenen in der Technik des Eisenschnittes. Bei der Hülse des Naseneisens ist auf dem Stirnrand ein magisches Zahlenquadrat ersichtlich, dessen Horizontal-, Vertikal-

20	22	3	2	18
25	12	17	10	1
5	11	13	15	21
7	16	9	14	19
8	4	23	24	6

und Diagonalsummen immer 65 ergeben. Es ist dies eines der sog. Planetensiegel, und zwar das Sigillum Martis, welches auf einem Helm natürlich gut angebracht ist. Ferner trägt der Stirnrand in sieben Kartuschen in Goldtausia den Namen des Schah Tahmasp (1523—1575), den Namen des Verfertigers: Ibrahim, Sohn des Mehemet Riza, die Bezeichnung Feidullah, Koransprüche, sowie die Datierung 993 = 1587/8, die jedoch nicht mehr in die Regierungszeit des Tahmasp, sondern die des Schah Abbas I. hineinfällt. (Lesung der Inschriften nach M. van Berchem.)
Die durch Ornamente in acht Felder geteilte Glocke trägt Jagdszenen: Gepard mit Hirschkuh, Falke mit Ente, Gepard mit Hirsch, Gepard mit Drachen, Gepard mit Antilope, Falke mit Ente, Gepard mit Antilope und Gepard mit schimärenartigem Ungetüm. Am Scheitel bei dem geschwungenen, eingeschraubten Stachel sieht man dreimal die Darstellung, wie ein Falke auf eine Ente stößt; dieselbe Darstellung findet sich auf dem Naseneisen und auf beiden Federhülsen. Der Kettenbehang, am Rande befestigt, besteht aus je einer Reihe gestanzter Ringe mit Mittelspange und einer Reihe genieteter Ringe.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 228, Kat. Nr. 246.

454 b. Helm aus Stahl mit Kettenbehang. — Indo-Persien, 18. Jh.

H. mit Gehänge 650 mm.
Besitzer: Zeughaus in Berlin.
Die eiförmige Glocke aus grauem, schön damasziertem Stahl zeigt am Stirnrand Ornamente und Verse in Oberflächentausia. Das in gleicher Technik dekorierte Naseneisen läuft in einer am Stirnrande aufgenieteten Führung, in der es durch eine Flügelschraube festgeklemmt werden kann. Der Helm trägt weiter drei Federhülsen und einen eingeschraubten dreiseitigen Scheitelstachel. Der Kettenbehang, in mehrere Spitzen endigend, ist am unteren Rande des Helmes in kleinen Löchern befestigt und besteht aus zusammengebogenen, nicht genieteten oder geschweißten Ringen aus Eisen und Messingdraht, so daß die Messingringe ein einfaches Ornament bilden.

Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 228, Kat. Nr. 303.

455. Helm aus Eisen. — Türkei, 16. Jh.

H. 305 mm.
Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, Sammlung Sarre.
Der aus einem Stück Eisen getriebene Helm mit angenieteter Spitze hat vorne zwei Augenausschnitte, einen angenieteten Wulst aus Eisen ober den Ösen zur Befestigung des Kettengehänges und ist ganz mit großem breitflächigen Ornament und einer Inschrift in Silbertausia geziert. Diese wurde dadurch hergestellt, daß die Ränder der Ornamente und Buchstaben graviert und die Innenfläche mit einem Rauheisen aufgerauht wurden, dann legte man feinen Silberdraht ganz knapp aneinander und hämmerte Draht und Rauhgrund zusammen. Der Fond der Zeichnung wurde gepunzt und zeigt noch Spuren von Vergoldung. Die Inschriften sind deformiert — halb unlesbare Titel. Der Haken ober den Augenausschnitten diente zum Lüften des Kettengehänges. Der Helm trägt die Marke des Zeughauses Konstantinopel.

Ähnliche Helme: Graf Hans Wilczek in Kreuzenstein, Niederösterreich; Exzellenz Macchio, Wien; die Eremitage, Petersburg usw.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 230, Kat. Nr. 345.

456. Helm aus gebläutem Stahl. — Persien, 16. Jh.

H. 390 mm, Durchmesser 215 mm.
Museum in Moskau, ehemal. Kaiserl. Rüstkammer.
Die konische Glocke, aus einem Stück getrieben, weist goldene Blumen- und Rankenornamente in Oberflächentausia auf. Der Stirnrand, aus vergoldetem Silber getrieben — eine spätere russische Arbeit unter italienischem Einflusse — zeigt auf gepunztem Grunde ein Rankenornament, das durch 17 Rubine und Halbedelsteine in Kastenfassungen (10 Steine fehlen) unterbrochen wird. Dieser Stirnrand ist auf den Helm genietet und rückwärts durch einen Scharnierverschluß zusammengehalten. Die Helmspitze ist aufgenietet und trägt eine kleine Löffelhülse aus Goldemail, ebenfalls russische Arbeit unter italienischem Einfluß; die Hülse diente zur Aufnahme einer Feder oder eines Fähnchens. Das Naseneisen, in der am Helm angenieteten Führung durch eine Flügelschraube festzuklemmen, ist in der gleichen Technik wie der Helm geziert und trägt eine Perle als Bekrönung. Die Wangenklappen — gleiche Technik — haben durchbrochene Gehörösen, deren Mitte mit je einem Halbedelstein (Karneol?) geziert ist. Die Ränder der Wangenklappen sind mit glattem Goldblech eingefaßt, auf dem sieben kleine Rubine und sieben Türkise abwechseln. An den Helm sind die Wangenklappen mit silberdurchwirkten blauroten Seidenbändern gebunden. Diese sind spätere Zutat, denn im Inventare vom Jahre 1727 ist der Abgang der alten Bänder schon angegeben. Der Nackenschutz, eine spätere Ergänzung, ist glatt und hängt an drei viergliedrigen Scharnierketten aus vergoldetem Silber. Er ist schon 1654 als glatt angegeben. Das Helmfutter besteht aus einer mit Wolle gefütterten abgesteppten Kappe aus roter Seide. Nach der Tradition gehörte der Helm dem Khan Koutschum von Sibirien, der nach Einnahme seiner Hauptstadt Iskér durch Jermak Timofejew am 26. Oktober 1581 seine Herrschaft an die Russen verlor. Der Helm muß dann in den Besitz der Bojarenfamilie Scheremetijew gekommen sein — die Mitglieder dieser Familie taten sich schon im 16. Jh. durch ihre Kämpfe mit den Tataren hervor —, denn der Bojar Boris Petrowitsch Scheremetijew schenkte ihn dem Zaren Alexei Michailowitsch, in dessen Verzeichnis 1654 er schon genannt wird. Am 27. Januar 1664 wurde der Helm dem sibirischen Zarewitsch Alexej Alexejewitsch vom Zaren geschenkt. Am 10. November 1688 befand sich der Helm in der

Waffenkammer des Zaren Peter Alexeijewitsch und seit 1701 in Moskau.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 227, Kat. Nr. 342.

457. Schild aus Stahl. — Persien, 16. Jh.

Durchmesser 505—510 mm.
Museum in Moskau, ehemal. Kaiserl. Rüstkammer.
Aus damasziertem Stahle hochgetrieben, trägt der Schild 42 spiralförmige Kannelüren, von denen die eine Hälfte blank, die andere mit Goldtausia geziert ist, und zwar tragen neun Kannelüren Wolkenbänder, neun andere Tierjagdszenen, und die drei übrigen sind mit aufrechtstehenden Einzelfiguren und einer Kampfszene geschmückt. Der Nabel, bis zu welchem die Kannelüren laufen, trägt ebenfalls 16, aber im Gegensinne laufende Kannelüren, von denen ebenfalls acht mit Goldtausia versehen sind, drei Tierjagdszenen, zwei Wolkenbänder und drei Ornamentbänder. Die Mitte des Nabels ist von einer reich mit Türkisen und Hyazinthen gezierten Perlenrosette gebildet, an Stelle des Stachels saß einst nach der Beschreibung von 1622 ein gebrochener Türkis in Goldfassung. Den Nabel grenzt ein mit Türkisen besetztes Reifchen vom Schild ab. Die beiden Befestigungsrosetten des Schildgriffes — die dritte fehlt — sind wie die Mittelrosette dekoriert. Der Schildrand, aus durchbrochenem und gezacktem vergoldeten Eisen ist aufgenietet, der äußere Rand von Goldblech ist mit Türkisen und Hyazinthen in Kastenfassungen reich besetzt. Der gezackte Rand ist in seinen Durchbrechungen mit einer roten Masse ausgefüllt. Die Innenseite des Schildes trägt an der Peripherie einen aufgenieteten Silberrand mit rot-goldenen Fransen. Das Schildfutter ist aus Seide, ehemals nach den alten Beschreibungen silberfarben mit eingewebten vergoldeten Silberlamellen. In einer der Kannelüren liest man eine Signatur: Werk des Muhammed, ferner die Worte: Mu' nim (?) nishân; ob das erstere Wort ein Titel oder der Beiname, ist nicht festzustellen.
Dieser Schild wurde am 3. April des Jahres 1622 vom Zar Michael Theodorowitsch nach dem Tode des Fürsten Ivanowitsch Mstislavsky erworben. Als im Jahre 1522 Kasan von dem Zaren Johann IV. dem Grausamen eingenommen wurde, war ein Fürst Mstislavsky einer von den Führern.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 233, Kat. Nr. 244.

458. Geätzter Metallschild. — Persien, 17. Jh.

Mailand, Museo Poldi Pezzoli.
Mit vier Buckeln; Tierkampf im mittleren Medaillon mit Schriftrand und vier sich wiederholende Jagdreiter mit Wild in Kartuschen; dazwischen Schriftmedaillons.

459. Rundschild aus Eisen. — Persien, unter mongolischem Einfluß, Anfang des 15. Jh.

Durchmesser 450 mm.
Wien, Kunsthistorisches Museum.
Der etwas gewölbte Schild hat einen stark herausgetriebenen Nabel, in dessen Mitte an Stelle des Stachels ein Knauf herausgetrieben ist, um dessen Mantelfläche eine Inschrift geätzt ist. Die Oberfläche des Schildes ist mit großzügigen Ornamenten und je drei stilisierten geschuppten Schlangenpaaren in Gold- und Silbertausia geziert. Um den Rand läuft ein aufgenieteter silber- und goldtauschierter Eisenstreifen. Der Nabel ist mit einem ins Dreieck gestellten geätzten Ornament geschmückt. Futter und Handhaben fehlen.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 234, Kat. Nr. 236.

460. Eisenschild. — Türkei, 16. Jh.

Durchmesser 495 mm.
Wien, Kunsthistorisches Museum.
Der Schild mit hervorgetriebenem Nabel und Stachel ist ganz bemalt; der äußere Rand zeigt Inschriften, dann folgt ein breites Band mit Kreisen und eingefaßten Wolkenbändern, in den Kreisen Inschriften.

Hierauf folgt ein schmales Ornamentband. Der Nabel trägt um den Stachel eine Inschrift, sonst Ornamente. Die Inschriften sind Sprüche und sich reimende Eulogien. Das Futter ist roter Taffet. Im Inventar vom Jahre 1596 wird dieser Schild nebst einer Zischägge (Helm) und einem gleich ausgestatteten Brust- und Rückenpanzer, dem „N, Künig zu Cuba in India" zugeschrieben, in den folgenden aber dem Dragud (oder Thorgud) Reis, König von Kairwan. Dieser war Führer der türkischen Flotte in der Seeschlacht bei Arta (28. September 1538), wurde 1548 zum Sandschakbay von Karli Ili ernannt, eroberte im Krieg gegen die Spanier die Festung Mehdije. Im Jahre 1553 zum Statthalter von Tripolis vom Sultan Suleiman II. ernannt. Gestorben bei der Einnahme von Malta, 16. Juni 1565.

Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 231, Kat. Nr. 376.

461 a. Streitbeil. — Ägypten, Ende des 15. Jh.

L. 986 mm, L. des Beiles 305 mm, Br. 205 mm.

Wien, Kunsthistorisches Museum.

Das halbmondförmige Beil ist mit einer Inschrift in Mamluken-Naskhi durchbrochen. Sie lautet: „Der Sultan al-Malik al-Nāṣir Abu-l-sa 'ādat Muhammed, Sohn des Qāyet-bāy, mächtig sei sein Sieg." 901—904 d. H. = 1495—1498. Die beiden Seiten sind reich mit Ornamenten in Goldtausia geziert. Der hohe Stiel ist in das Beil eingelassen und mit einem Knauf verschraubt; er ist teilweise rund und teilweise mit gewundener Kannelüre versehen, auch trägt er Reste von Ornamenten aus Goldtausia. Dieses Beil dürfte zur Zeit des Sultans Selim I. in Ägypten oder Syrien erbeutet worden sein und kam im Laufe der Kriege zwischen Österreich und der Türkei in kaiserlichen Besitz.

Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 244, Kat. Nr. 530.

461 b. Streitbeil. — Ägypten, 15. Jh. Ende.

L. 1085 mm, Beillänge 415 mm, Stiellänge 855 mm, Beilbreite 153 mm.

Dresden, Historisches Museum.

Das halbmondförmige Beil ist mit Ornamenten in Goldtausia geziert, in der Mitte in einem Kreise sieht man eine Inschrift in Mameluken-Naskhi: „Seine hohe Exzellenz Saif al-din Daulāt-bay, mächtig sei sein Sieg." Viele Emire der letzten Mameluken führten diesen Namen. Vielleicht ist der hier gemeinte jener Emir, der zur Zeit der an Selim I. verlorenen Schlacht bei Mardj, Dabig (1516) Statthalter von Ghazzah war. Der Stiel ist teils achtseitig, teils gerautet und mit Ornamenten in Goldtausia geziert. Auch dieses Beil kam vermutlich durch Vermittlung der Osmanen nach Dresden.

Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 244, Kat. Nr. 533.

462 a. Dolch. — Türkische Nachbildung nach persischen Dolchen.

L. 481 mm.

Wien, Kunsthistorisches Museum.

Die gekrümmte Klinge trägt dreimal die Sternmarke — europäisches Fabrikat. Der Griff sowie die Scheide sind aus getriebenem und vergoldetem Silber verfertigt und zeigen reiches Rankenwerk in Treibtechnik. Der blattförmige Knauf trägt ein von einem Drachen umrahmtes Wappen und die Datierung 1543. Dieser Dolch und die beiden Dolche Abb. 462 b und c sind, als Geschenke für den Westen bestimmt, gearbeitet worden.

Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 242, Kat. Nr. 352/3.

462 b. Dolch. — Türkische Nachbildung nach persischen Dolchen.

L. 422 mm.

Wien, Kunsthistorisches Museum.

Die blanke gekrümmte Klinge europäischer Provenienz trägt dreimal die Sternmarke. Der Griff ist aus glattem Elfenbein gebildet, die silbervergoldete Parierstange, in Drachenköpfe endigend, trägt ein

Wappen: Rabe auf Zweig (?) und die Buchstaben M d, sowie die Datierung 1549. Die reich in Ranken getriebene, silbervergoldete Scheide hat auf der Rückseite einen Tragring.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 242, Kat. Nr. 350/1.

462 c. Dolch. — Türkische Nachbildung nach persischen Dolchen um 1550.

Gesamtlänge 340 mm, Klingenlänge 205 mm, Klingenbreite 27 mm.
Dresden, Historisches Museum.
Die blanke gekrümmte Klinge ist an der Angel zum Teil verschnitten und mit Gold tauschiert. Der Griff aus Elfenbein zeigt en relief geschnittenes Blumenornament. Die silbervergoldete, gegossene Parierstange endigt in zwei ziselierte Drachenköpfe. Die Scheide aus Holz, mit vergoldetem Silberblech überzogen, zeigt getriebene Ornamente auf der Vorderseite und gepunztes Blumenwerk auf der Rückseite. Die Tragschnur ist aus roter und grüner Seide, mit Silber durchflochten.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 242, Kat. Nr. 354/5.

463 a u. b. Dolch und Scheide. — Die Klinge indopersisch. Die Fassung türkisch. 16. Jh.

L. 400 mm, Klingenlänge 199 mm, Klingenbreite 21 mm.
Wien, Kunsthistorisches Museum.
Die zweischneidige, reich tauschierte Klinge zeigt Ornamente und persische Verse. Der Griff mit der herabgebogenen goldenen Parierstange sowie die Scheide sind aus dunklem Nephrit gebildet und mit Granaten in goldener Kastenfassung übersät.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 242, Kat. Nr. 322 und 321.

463 c. Dolch. — Türkei, 16. Jh.

L. 327 mm, Klingenlänge 197 mm, Br. 35 mm.
Dresden, Historisches Museum.
Die schwach gekrümmte Klinge ist zweischneidig und zeigt einen Grat durch tiefe Verschneidung. An der Angel ist in Blättchen und Draht ein Goldtausiaornament auf gesenktem Grunde aufgeschlagen. Der Griff aus vergoldetem Silber zeigt Blumen- und Rankenornamente in Treibtechnik auf rot und blau transluzid emailliertem Grunde.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 242, Kat. Nr. 360.

463 d. Scheide. — Türkei, 17. Jh.

L. 217 mm, Br. 24 mm.
Dresden, Historisches Museum.
Die Scheide ist aus Holz, mit schwarzem Leder überzogen und hat ein breites Mundblech und ein in einen Knopf endigendes Ortband aus getriebenem teilweise niellierten und vergoldeten Silberblech.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 242, Kat. Nr. 449.

463 e. Scheide. — Türkei, 16. Jh.

L. 223 mm, Br. 45 mm.
Dresden, Historisches Museum.
Die Holzscheide ist mit Silberblech überzogen, das eine getriebene Inschrift — persische Verse — zeigt, ferner mit sehr feinen Ornamenten in Niellotechnik geziert ist.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 242, Kat. Nr. 361.

464 a u. b. Dolch mit Scheide. — Persien (Herat), um 1480.

L. des Dolches 413′ mm, L. der Scheide 315 mm.
Museum in Leningrad.
Die schwach gekrümmte Klinge weist einen dreifachen Damast auf, sie ist nämlich aus zwei dunklen und einem lichteren damaszierten Eisen zusammengeschweißt. An der Angel ist sie ornamental verschnitten, der Grund des Ornaments weist gepunzten Goldblattbelag auf. Der Griff zeigt auf beiden Seiten Tierdarstellungen, in Eisen geschnitten, und ist mit verschiedenfarbigem Golde tauschiert. Den geschnittenen Tieren auf gerauhtem Goldgrunde

sind von einem sunnitischen Besitzer die Köpfe weggeschliffen worden. Am Griffe sind Rubine eingelassen worden. Die Scheide, mit grüngefärbter Schlangenhaut überzogen, hat Mundblech und Ortband aus Eisen; die Vorderseite ist in derselben Technik gehalten wie der Griff, die Rückseite zeigt in Tausia mit zweifach gefärbtem Gold Rankenornamente, die Blümchen sind von lichtem, die Blätter von dunklerem Golde. In zwei Kartuschen sind Inschriften, von denen man nur die Worte Chandjar und den persischen Eigennamen Churshit lesen kann.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 240, Kat. Nr. 243.

464 c u. 465 a. Dolch mit Scheide. — Persien, 17. Jh.

L. des Dolches 390 mm, L. der Scheide 290 mm.
Museum in Leningrad.
Die gekrümmte Klinge aus damasziertem Stahl ist undekoriert und dürfte, da sie mit der reichen Ausstattung des Griffes und der Scheide kontrastiert, eine spätere Zutat sein. Griff und Scheide sind aus Goldblech gefertigt und ganz mit Maleremail überzogen. Dieses stellt Tiere (in weißem und fleischfarbig schattiertem opaken Email), Blumen (in hellblauem und lichtgrünem opaken Email), ferner Vögel und abermals Blumen (in dunkelblauem, grünem, gelbem und rotem transluziden Email) dar.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 240, Kat. Nr. 274.

465 b u. c. Dolch mit Scheide. — Persien, Anfang des 17. Jh.

L. des Dolches 333 mm, L. der Scheide 216 mm.
Museum in Moskau, ehemals Kaiserl. Rüstkammer.
Die krumme, goldtauschierte Klinge aus grauem Eisen trägt längs des Rückens beiderseits eine Inschrift, welche eine Anrufung an den Thaumaturgen Ali enthält. Der Griff besteht aus zwei übereinandergezogenen Hülsen aus durchbrochenem Stahl. Die untere ist mit Stoff unterlegt, die obere zeigt Dekor in Goldtausia. Der Knauf ist mit Halbedelsteinen in silberner Kastenfassung geziert. Die Vorderseite der stählernen Scheide ist ebenfalls durchbrochen und mit grünem Atlas unterlegt; ihre Rückseite weist Ornamente in Goldtausia auf.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 240, Kat. Nr. 273.

466 a. Pallasch eines Dragoneroffiziers. — Persien, Anfang des 15. Jh.

L. der Klinge 870 mm, Br. der Klinge 29 mm, ganze L. 984 mm.
Wien, Heeresmuseum.
Die Klinge ist persische Arbeit unter mongolischem Einfluß, Anfang des 15. Jh.
Die an den Schneiden stark zugeschliffene Klinge ist gebläut, am Ende spitz geschliffen und trägt auf beiden Seiten Ornamente und Kampfszenen zwischen einem Vogelungetüm und einem Drachenungeheuer, ferner persische Verse in Gold- und Silbertausia. Die beiden Ungetüme sind durch die Anklänge an chinesische Kunst auffallend und zeigen den Einfluß Chinas auf Persien zur Zeit der Timuriden. Griff und Scheidenmontierung ist aus Silber geschnitten von J. G. Liebel in Prag. Dieser Pallasch wurde nach der Tradition von Kaiser Joseph II. um 1760 als Oberstinhaber des Dragonerregiments getragen.
Ähnliche Klingen außer den hier abgebildeten: eine im Museum zu Wien und eine in der Waffensammlung des Schlosses zu Altenburg (Inv. Nr. 85).
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 235/6, Kat. Nr. 234.

466 b. Schwert. — Persien, unter mongolischem Einfluß, Anfang des 15. Jh.

L. der Klinge 896 mm, Br. der Klinge 51 mm, ganze L. 1132 mm.
Wien, Kunsthistorisches Museum.
Die zweischneidige, teilweise gebläute Klinge, am Ende spitz zu-

geschliffen, trägt auf beiden Seiten Ornamente und Kampfszenen zwischen einem Vogelungetüm und einem Drachenungeheuer, ferner persische Verse in Gold- und Silbertausia („O Du Schwert, von dem der Glaubensfeind umkommen mag, der Garten des Sieges werde durch Dein Wasser erquickt! Dein Besitzer sei einer, der durch das Schwertgebet Schutz erhält. Dein Genosse sei der Hauch des Dsû-l-fakâr. Jeden Tag zuckt die Sonne ein Schwert um das Herz der Liebenden . . ."). Der lederne Griff sowie die gepunzte eiserne gerade Parierstange und der in gleicher Technik gehaltene Knauf sind späte europäische Arbeit.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", München 1910 Ausstellung, III, Taf. 235/6, Kat. Nr. 233.

466 c. Schwertklinge. — Persien, unter mongolischem Einfluß, Anfang des 15. Jh.

L. 1025 mm, Br. 40—42 mm.
Dresden, Historisches Museum.
Wie Abb. 466 b, nur ist die Rückseite blank geschliffen.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 235/6, Kat. Nr. 232.

466 d. Schwert. — Persien, unter mongolischem Einfluß, Anfang des 15. Jh.

Klingenlänge 962 mm, Klingenbreite 40—44 mm, ganze L. 1116 mm.
München, Armeemuseum.
Die Klinge ist der Klinge Abb. 466 b sehr ähnlich. Sie unterscheidet sich von dieser dadurch, daß sie an der Spitze abgerundet ist, ferner, daß auf ihrer Rückseite, die stark angeschliffen ist, sich nur Reste von Ornamenten — kreuzweise schraffierte Rauten — vorfinden und kein figuraler Dekor. Das Gefäß, reich in Eisen geschnitten und vergoldet, ist nach den Forschungen Dr. Hans Stöcklein's die Arbeit eines Münchner Eisenschneiders Daniel Sadeler, aus dem Jahre 1612.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 235/6, Kat. Nr. 231.

HOLZ UND ELFENBEIN

467. Deckenbalken mit figuraler Reliefschnitzerei. — Aus der Kalaunmoschee in Kairo, 11.—12. Jh.

Kairo, Musée Arabe.
Die Balken sind mit emblematisch behandelten Figurengruppen, Zecher, Kameltreiber u. dgl. sowie mit Jagdtieren in Kartuschen geschmückt.

468. Korandeckel aus Holz mit Elfenbeinmosaik. — Aus Kairo, 9. bis 10. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Die Mosaikausstattung zeigt die auch in den ältesten Kairiner Koranen beliebten Rundbogenarkaturen und eine von den Kopten übernommene mosaizistische Feinarbeit mit Rautenornamentik.
Sarre, Islam. Bucheinbände. Taf. I.

469. Geschnitzte Bretter. — Aus Ägypten, 9.—10. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Die Bretter zeigen die älteste islamische Holzornamentik in Ägypten mit frühem Kufi.

470/471. Holzmihrab aus der Moschee Sitte Nefisa in Kairo, 11. bis 12. Jh.

Kairo, Musée arabe.
Die Nische selbst ist aus Lotusholz, das Rahmenwerk aus Tiek- und Buxholz. Der Rahmen ist aus Brettern zusammengesetzt, die ein geometrisches Muster ohne Ende bilden. Reiche Ornamentik aus einer Kombination geometrischer Muster mit Ranken und Trauben.
Vgl. Catalogue of the National Museum of arab art (1907), S. 94.

472. Holztür. — Aus Kleinasien (Konia), 13. Jh.

H. 1,72 m, Br. 1,10 m, Dicke 0,05 m.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Zwei Flügel, Nußbaumholz, durch einen Pfosten verbunden, mit Eisenbeschlägen. Die Vorderseite in ziemlich tiefem Relief geschnitzt. Geometrische Teilung in Art der ägyptischen Kassettentüren; die einzelnen polygonen Felder mit Arabesken gefüllt. Unten zwei rechteckige Felder mit gleichen Motiven, oben entsprechend solche mit einer Inschrift in Tsuluts. Jeder Flügel von einer Arabeskenborte umrahmt; ein ähnliches Motiv zeigt der Mittelpfosten.
Beide Flügel symmetrisch behandelt. Die Inschrift enthält zwei belanglose arabische Verse.
Ähnliche Arbeiten gleicher Provenienz siehe bei F. Sarre, Seldschukische Kleinkunst (Leipzig 1909).
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 246, Kat. Nr. 2207.

473. Holztür einer Moschee. — Aus Kleinasien (Angora), 13. Jh.

H. 1,73 m, Br. 0,90 m.
Konstantinopel, Ottomanisches Museum.
Ein Flügel, Eichenholz, mit Eisenbeschlägen.
Reich geschnitzte Vorderseite, großes, rundes Mittelmedaillon mit geometrisch geteilten, arabeskengefüllten Feldern (in der Art der ägyptischen Kassettentüren), zwei Rosetten zu den Seiten und zwei kleinen Medaillons oben und unten. In den vier großen Zwickeln reiche Arabeskenfüllung, in den beiden oberen als Grund für zwei nach der Mitte gerichtete, schreitende Löwen. Darüber ein Inschriftband in Naskhi und ein Giebelsegment mit Arabesken. Unten fünf achteckige Felder in horizontaler Reihung, ebenfalls mit Arabesken. Das Ganze umzogen von einer Rankenborte, die sowohl die Giebelform wiederholt, als auch oben den rechteckigen Abschluß herstellt. Die großen Konturen des Musters sind durch breite Bänder mit Kreispunktornament betont.
Die Inschrift nennt einen Pilger Hasan als Erbauer der Moschee, von der die Tür stammt (Engleh Djamisi in Angora).
Vgl. F. Sarre, Seldschukische Kleinkunst (Leipzig 1909), wo ähnliche seldschukische Holzarbeiten besprochen sind. Eine zweite, ganz ähnliche Tür, die unter den unteren Zwickeln Greifen zeigt, befindet sich in demselben Museum (Abb. Migeon, Manuel d'Art Musulman II., fig. 102 und Sarre, I., c. Taf. IX).
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 247, Kat. Nr. 2208.

474 a. Seitenteil eines Kenotaph. — Aus Kairo, 12.—13. Jh.

Kairo, Musée Arabe.

474 b u. c. Geschnitzte Zierbretter. — Aus Kairo, 12.—13. Jh.

Kairo, Musée Arabe.

Taf. XXXVI. Holztür aus Murcia (Spanien).

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

475. Holztür. — Persien, 1590 n. Chr.

H. 2,02 m, Br. 1,32 m, Dicke 0,04 m.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Zwei Flügel mit Mittelpfosten aus Nußbaumholz. Vorderseite mit wenig vertiefter Reliefschnitzerei und Einlagen. Jeder Flügel weist drei rechteckige Felder auf, von denen das obere und das untere Inschriften in Talik enthalten, während das mittlere, höhere, von einem geometrischen Intarsiamuster eingenommen und von einer Blattranke umsäumt wird. Um die Profile der Felder läuft eine schmale Blütenranke. Den übrigen Raum füllen abwechselnd längliche Medaillons und kleine Vierpässe, von denen die ersteren verschiedentlich mit Arabesken, Palmetten oder Wolkenbändern sowie Blütenranken gefüllt sind, während die letzteren fast alle verschiedene Tiere in naturalistischer Wiedergabe zeigen. Der Mittelpfosten ist ebenfalls in vegetabilem Ornament geschnitzt. Beide Flügel sind symmetrisch disponiert. Einige Partien der Verzierung sind zerstört, die Tiermedaillons in Rosenholz eingesetzt, die

Intarsia in verschiedenen Holzarten und in Bein ausgeführt, außerdem zwischen den Medaillons Spuren von geschnitzten Beineinlagen.
Die unvollständige Inschrift (das Feld links oben ist umgesetzt; es gehört nach unten, rechts) nennt den Namen des Stifters (eines Eunuchen Kjâm?), ferner den des Handwerkers Habîb Allâh sowie das Datum 999 d. H. (= 1590 n. Chr.).
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 248, Kat. Nr. 2212/13.

476 a. Sechsseitiger Tisch (Kursi). — Kairo, 16.—18. Jh.

Kairo, Musée arabe.
Hoher Tisch aus Holz mit Elfenbeinintarsia; Rundbogenarkaden und geometrische Muster. Aus der Moschee des Sultan Shaaban.
Vgl. Catalogue, l. c. Nr. 148, S. 139.

476 b. Korantruhe aus Holz mit Intarsia. — Kairo, 16.—17. Jh.

Kairo, Musée arabe.
Außen und innen mit feiner Intarsia dekoriert; die Bänder aus Bronze mit Silber und Goldtausia. Die Truhe ist in drei Teile geteilt, und jede Abteilung hat zehn Fächer, so daß dreißig Fächer für die dreißig Teile des Koran vorhanden sind.
Vgl. Catalogue, l. c. Nr. 156, S. 140.

476 c. Sechsseitiger Tisch (Kursi). — Kairo, 18.—19. Jh.

Kairo, Musée arabe.
Holz mit gedrechselten Gittern und Gesimse aus Zellenwerk.

477—480. Bemalte Wandverkleidung. — Aus Aleppo, Anf. d. 17. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Teil einer in den Wohnhäusern Aleppos und anderer Städte Syriens üblich gewesenen Wandverkleidung der Qa'a, des geschlossenen Winterempfangsraumes. Die Türen dienen als Eingänge, Schranktüren oder Fenster. Von den zehn Wandteilen ist hier die Hauptwand hinter dem Ehrenplatz wiedergegeben. Die figürlichen Darstellungen geben links oben einen Herrscher, dem abgeschlagene Feindesköpfe präsentiert werden (Abb. 478), Krieger um ein von Enten belebtes Wasserbassin, eine Jagd im felsigen Gebirge mit einem zum Sprung auf einen Steinbock ansetzenden Jagd (?)-Leoparden, darunter ein Fürst mit Jagdfalken und Gefolge, zwei Diener, die einen Vogel am Spieß braten, endlich ein Diener mit Pferd. Gegenüber diesen profanen Gegenständen zeigt das andere Panneau biblische: Abendmahl, Opfer Isaaks, Tanz der Salome. Andere Panneaux zeigen den Georg mit dem Drachen und Maria mit dem Kind (Abb. 480).
Einen ähnlichen Stil und gleiche Kostüme zeigen türkische Miniaturen des 16.—17. Jh. Türkisch ist auch die Ornamentik und die Farbengebung, mit Kirschrot als bevorzugte Grundfarbe, wie in gewissen Teppichen.
Die arabische Inschrift besagt: „Diesen Bau errichtete der Wallfahrer Isa (Jesus), Sohn des Budrus (Petrus), im Monat Djumadi I des Jahres 1012 (Sept. bis Okt. 1603)" und „Diesen gesegneten Ort erneuerte der dürftige Isa, Sohn des Budrus, der Semsar (Kommissionär) im Jahre 1009 (1600/01)." (H. Ritter und Bjorkmann, Hamburg.)
Nach den „Berichten aus den preuß. Kunstsammlungen", Berliner Museen (1920), H. 4 (Sarre).

Taf. XXXVII. Holzkoffer mit Beinintarsien. — Sizilien, 13. Jh.

Palermo, Capella Palatina.
Der Koffer ist mit einer Lackmasse überzogen, in die die Intarsia versenkt ist. Die Tier- und Menschenpaare sind auffallend abstrakt stilisiert — eine deutliche Einwirkung des Figurenverbotes. Die Schrift ist von bemerkenswerter Schönheit des Duktus. Beschläge aus Bronze.
Vgl. Kühnel, Islam. Kleinkunst, S. 196.

481. Holztür. — Aus Westturkestan, 15. Jh.

H. 2,04 m, Br. 0,77 m, Dicke 0,07 m.
Besitzer 1910: Carl Lamm in Näsby (Schweden).
Ein Flügel, Nußbaumholz, geschnitzt, ursprünglich auch bemalt

und vergoldet. Unten abgesägt. In der Mitte, in tiefer Schnitzerei, ein reich entwickeltes Muster mit Blütenranken, Palmetten, Arabesken usw., um dieses herumlaufend, flach geschnitzt, ein Blumenrankenmotiv, und am äußeren Rande, ebenfalls in Flachschnitt, eine verschlungene Arabeskenborte, die an den Stil der 'Unwâns (Kapitelköpfe in illuminierten Handschriften) des 15. Jh. erinnert.
Die Tür wurde von Dr. F. R. Martin in Kokand erworben und in seiner Schrift „Türen aus Turkestan" (Stockholm 1897) eingehend publiziert. (Daselbst auch Abbildung der in flacher Schnitzerei nachträglich verzierten Rückseite.)
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 247, Kat. Nr. 2215.

482. Reliquienkasten mit Elfenbeinbelag. — Orient (Sizilien?), 11. bis 12. Jh.

L. 0,38 m, Br. 0,205 m, H. 0,18 m.
Würzburg, Bischöfl. Domkapitel.
Viele kleine Elfenbeinplatten, auf Holz genietet, figürlich und ornamental bemalt. Farben: Zeichnung tintenbraun, Ausmalung gold, rot, blau (meist schwarz geworden). Metallbeschläge. Die Zusammenfügung entspricht nicht ganz dem ursprünglichen Zustande. Deckel: Schachbrettmuster mit ornamentalen Füllungen (Tiere auf Rankengrund), links durch Einsetzen eines nicht hierhergehörigen Stückes (Hund, Pfau, Flechtband) unterbrochen. Seitenflächen: Um den ganzen Kasten herum Bogennischen mit stehenden oder sitzenden, zechenden und musizierenden Personen, im ganzen 22, von denen 17 erhalten, die übrigen abgelöst oder abgewaschen sind. Darüber Platten mit verschiedenen Tiermedaillons oder losen Tierfiguren (willkürlich zusammen gefügt).
Eingehend besprochen bei E. Diez, Bemalte Elfenbeinkästchen und Pyxiden der islam. Kunst II (Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. XXXII. 1911).
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 256 u. 257, Kat. Nr. 2142.

483. Bemaltes Elfenbeinkästchen. — Sizilien, 12.—13. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Bemalt mit Rankenornament, Tieren und zwei Harfenspielern (Orpheus), mit Spuren von Vergoldung. Bronzebeschläge.
Vgl. Diez, Bemalte Elfenbeinkästchen und Pyxiden der islamischen Kunst (Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1910/11); Kühnel, Sizilien und die islamische Elfenbeinmalerei (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXV, H. 7).

484. Elfenbeinkästchen mit Reliefdekor. — Spanien, 12.—13. Jh.

Florenz, Museo Nazionale.
Tiere und Ranken in Reliefschnitzerei; Bronzebeschläge mit Edelsteineinlagen.

485. Elfenbeinkasten. — Unteritalien (Sizilien?), 11.—12. Jh.

L. 0,395 m, Br. 0,23 m, H. 0,17 m (mit Deckel).
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Vollständig aus Elfenbeinplatten zusammengesetzt und mit Elfenbeinstiften genietet. Hinten zwei Scharniere von getriebenem Silber (später angefügt), und unten vier Messingfüße (neu). Innen mit (altem) rotem Samt und angehefteten Goldborten ausgelegt.
Alle sichtbaren Außenflächen in reicher Schnitzerei mit figürlichen Darstellungen (in Rankenteilung) und ornamentalen Borten bedeckt.
Deckel: Oben vier laufende Tiere (Bock, Reh, Adler, Löwe) in einer einfachen Wellenranke, auf den Schrägseiten rechts symmetrisch zwei Löwen mit zurückgewendeten Köpfen, den in einen Vogelkopf auslaufenden Schweif erhoben, stehende Vögel als Füllung, links symmetrisch zwei Falken (?) mit erhobenen Flügeln, zwischen ihnen ein Böcklein; vorn zwei Löwen, der eine (mit Hasenkopfschweif) einen Hasen, der andere (mit Bockskopfschweif) einen Steinbock packend, in den Ecken

Adler (?); hinten Jäger mit Hund und Giraffe (?), Löwe mit Hasenkopfschweif, Schlange, Steinbock, in den Ecken Adler (?).
Seiten: Vorn Jäger mit Hund, einen Löwen (Hasenkopfschweif) mit der Lanze erlegend, ferner laufender Vogel, Adler einen Steinbock überfallend, und zwei Adler im Wappenstil; hinten Hase und Steinbock einzeln, ferner Löwe und Fuchs (?), jeder einen Steinbock überfallend, als Füllung Vögel; rechts Greif (mit Vogelkopfschweif) und Steinbock, dazwischen zwei Vögel, links Adler und Löwe, als Füllung ebenfalls zwei Vögel.
Ähnliche Kästen mit analogen Darstellungen kommen auch in anderen Sammlungen vor.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 254, Kat. Nr. 2155.

486/7. Elfenbeinplatten. — Ägypten oder Kleinasien, 13. Jh.

Die größeren 0,18 × 0,08 m, die kleineren 0,125 × 0,065 m.
Florenz, Museo Nazionale.
Einzelplatten von einem Kästchen, mit reicher, durchbrochener Schnitzerei. Figürliche Motive über Weinrankengrund: Tänzerinnen, Musizierende und Zecher, Jagdszenen, Landmann. Diese Platten stehen einerseits den ägyptischen Holzschnitzereien der frühen Mamluckenzeit nahe, in denen analoge Szenen vorkommen, andrerseits der seldschukischen Kunst Kleinasiens, dürften also vermutlich einem dieser — übrigens miteinander verwandten — Kulturkreise angehören.
Aus der Sammlung Carrand; mehrfach in der Literatur erwähnt.
Nach: „Meisterwerke muhammedan. Kunst", Ausstellung München 1910, III, Taf. 253, Kat. Nr. 2162—2167.

488. Zwei sog. Olifant-Hörner. — 11. Jh.

Paris, Louvre.

489. Reliefmedaillons aus Ton und Zierbrett. — Mesopotamien und Ägypten, 10.—12. Jh.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

490 a. Zwei heraldische Löwen, Marmorrelief. — Ägypten, 12. Jh.
Kairo, Musée arabe.

490 b. Gegenständige Reiter und Hirsche auf einem Marmorbecken aus Sizilien, 11.—12. Jh.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

491. Stuckreliefs mit sasanidischem Widder und Vogelfigur. — Irak, 7.—8. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Das Vogelrelief stammt aus Ktesiphon, das Widderrelief aus dem Bagdader Kunsthandel.
Vgl. Sarre, Die Kunst des alten Persien, S. 64 u. 103; Strzygowski, Altai, Iran und Völkerwanderung, Abb. 184—186.

492. Stuckmedaillons. — Persien, 12. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Das linke stellt einen thronenden mongolischen Fürsten, das rechte Bruchstück einen Löwenkampf dar.

493. Zwei keramische kufische Schriftfunde. — Persien, 13. Jh.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

BUCHSCHMUCK UND MINIATURENMALEREI

Allgemeine Werke: F. R. Martin, The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey from the VIII. to the XVII. century (London und Leipzig 1912); Ph. W. Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei (Leipzig 1914); G. Marteau et H. Véver, Les miniatures persanes (Paris 1914); E. Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient (Die Kunst des Ostens, Bd. VII, Berlin 1922); F. Sarre, Islamische Bucheinbände (Berlin 1924); Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910, hrsg. von F. Sarre und F. R. Martin (München 1912), Bd. I.

494. Gepreßter Bucheinband. — Ägypten, 13.—14. Jh.

Berlin, Sammlung Moritz.
Ledereinbände in Blindpressung waren während des ganzen Mittelalters in den arabischen Ländern gebräuchlich. Die reicher mit Sternmustern und Bandverschlingungen verzierten Einbände sind in den meisten Fällen nach Kairo zu lokalisieren. Die Blüte der Kairiner Buchbinderzunft fällt in die Mamlukenzeit.
Vgl. F. Sarre, Islamische Bucheinbände, Taf. II, III; E. Kühnel, Islamische Kleinkunst, S. 65 f.

495. Einband mit Goldpressung. — Persien, 16. Jh.

Paris, Sammlung Peytel.
Die Goldpressung erreichte zugleich mit der Lacktechnik besonders in der Sefewidenzeit in Persien eine hohe Blüte, wobei, den allgemeinen Entwicklungslinien entsprechend, dem figürlichen Element und den ostasiatischen Einfüssen besondere Bedeutung zukam.
Vgl. F. Sarre, Islam. Bucheinbände, Taf. XIII, Abb. 3; E. Kühnel, a. a. O.

496. Persischer Bucheinband (Innenseite). — Mitte 16. Jh.

Früher Stockholm, Samml. Martin.
Der Einband stammt aus der Nuri Osmanije Moschee in Konstantinopel. Die Abbildung zeigt die Innenseite aus rotem Maroquinleder mit Mittelmedaillon. Die Ecken sind dunkelolivgrün mit vergoldetem Filigran auf blau gemaltem Grunde. Das allgemeine Schema der Feldverteilung ist sonst auch für die Außenseiten der Buchdeckel charakteristisch. Diese ist hier aber ganz mit Arabesken gefüllt und zeigt Blüten in Perlmuttereinlagen.
Meisterwerke muhammedan. Kunst, I, Taf. 33.

497. Kufische Schriftproben aus einem Koran. — Mesopotamien, 9. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Die Blätter zeigen die kufische Schrift (vgl. S. 94) mit eingestreuten Ornamentzeilen und Medaillons. Manche dieser kufischen Korane erreichen eine bedeutende Größe; berühmt sind die in der Nationalbibliothek in Paris und in der Khedivialbibliothek in Kairo.
E. Kühnel, Islam. Kleinkunst (Berlin 1925), S. 26 f.

498. Schriftseite aus einem maghribinischen Koran. — Spanien oder Sizilien, 15. (13.?) Jh.

Früher Stockholm, Samml. Martin.
Die umrahmenden Pflanzenmotive in Grün, Rot und Gold. Der Name Allahs innerhalb der Zeilen besonders hervorgehoben, die in typischem Maghrebiduktus gehalten sind. Vgl. S. 94.
Meisterwerke muhammedan. Kunst, I, Taf. 41, Kat. Nr. 645; E. Kühnel, Islam. Kleinkunst, S. 30 f.

499. Schriftseite aus einem Koran. — Persien, Anfang des 14. Jh.

Leipzig, Stadtbibliothek.
1306 für den Ilchaniden Chodabende Khan ausgeführt und für das Grabmal des Uldschaitu Chodabende in Sutanije gestiftet. Eines der schönsten Blätter in Tumarschrift. Hauptfarben: Gold, Blau und Rot. Vgl. S. 94.
Meisterwerke, I, Taf. 9, 10, Kat. Nr. 594; Schulz, Taf. 94—99.

500. Titelblatt aus einem Koran. — Türkei, Ende 16. Jh.

Früher Berlin, Sammlung Zander.
Das Blatt stammt zusammen mit vier analogen anderen wahrscheinlich aus einem Prachtkoran des Mausoleums Sultan Selim II. (gest. 1574) in Konstantinopel und ist ein bezeichnendes Beispiel für den reichen türkischen Dekorationsstil dieser Zeit. Vgl. S. 97.
Meisterwerke, I, Taf. 36, Kat. Nr. 864.

501. Kalligraphische Schrifttafel. — Persien, 17. Jh.

Berlin, Sammlung Sarre. Vgl. S. 94.

502 a. Miniatur aus einer Haririhandschrift. — Mesopotamien, 1333.

Wien, Nationalbibliothek.
Der arabische Schriftsteller Abu Muhammed al Kasim, genannt Hariri, lebte 1054/55—1122 in Basra.

Sein berühmtestes Werk sind die Makamen, Schwankerzählungen (deutsch von Rückert übersetzt), die in mehreren der ältesten uns bekannten islamischen Bilderhandschriften vorliegen (s. auch Abb. 503 b). Der Held der Makamen, Abu Said von Serrudsch, und der Erzähler der Schwänke al-Harith ibn Hammam sitzen einander gegenüber. Die Gestalten sind in Blau und Rot auf Goldgrund gegeben. Vgl. S. 95.
Martin, Taf. 15, 16; Kühnel, Taf. 17, 18.

502 b. Miniatur aus einer Dioskurides-Handschrift. — Arabisch, 1222.

Früher Stockholm, Samml. Martin.
Aus derselben Handschrift wie Tafel XXXVIII.

Taf. XXXVIII. Miniatur aus einer arabischen Übersetzung von Dioskurides' Materia medica.

Berlin, Sammlung Sarre.
Blätter dieses von Abdallah ibn el-Fadhl geschriebenen und ausgemalten Werkes aus dem Jahre 1222 finden sich in verschiedenen Sammlungen. Es soll sich um Bildnisse berühmter griechischer Ärzte handeln. Das vorliegende Blatt wird als Erasistratos gedeutet. Vgl. S. 95.
Ph. W. Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei, Taf. 5; vgl. auch Meisterwerke muhammedan. Kunst, I, Taf. 4; Martin, The miniature painting, Taf. 5, 7; Marteau-Vever, Les Miniatures Persanes, Taf. 1, 38; E. Kühnel, Miniaturmalerei, Taf. 4—6.

503 a. Miniatur aus einer Galen-Handschrift. — Mesopotamien, Mitte des 13. Jh.

Wien, Nationalbibliothek.
Die medizinischen Abhandlungen des Galenus sind eines der naturwissenschaftlichen Werke, die von den Arabern gern aus dem Griechischen übertragen und illustriert wurden. Die hier abgebildete Szene zeigt die Heilung eines von der Schlange gebissenen Wanderers durch einen hinzukommenden Arzt.
Martin, The miniature painting, etc., Taf. 14; E. Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, S. 3, Taf. 3.

503 b. Zeichnung aus einer Hariri-Handschrift. — Mesopotamien, etwa Mitte des 13. Jh.

London, British Museum.
R. F. Martin, The miniature painting and painters, etc., Taf. 8, S. 8.

504. Einzelblatt (Drache und Simurg) aus einem Sammelband. — Westturkestan, um 1400.

Konstantinopel, Staatliche Bibliothek.
Das Blatt ist augenscheinlich nach einer chinesischen Vorlage hergestellt und im persischen Sinne umstilisiert. Vgl. S. 95.
E. Kühnel, Taf. 32.

505. Einzelblatt (Reiterkampf) aus einem Sammelband. — Persien, um 1400.

Konstantinopel, Staatliche Bibliothek.
Ursprünglich vielleicht Illustration aus einem Schahnameh. Charakteristisch für die mongolische Schule ist die Art der Landschaftsbehandlung. Vgl. S. 96. Meisterwerke, I, Taf. 14, Kat. Nr. 649; Kühnel, Taf. 37.

506. Miniatur aus einer Handschrift der Gedichte des Khwadsche Kirmani. — Persien, erste Hälfte 15. Jh.

Paris, Musée des Arts Décoratifs.
Die Szene schildert die Begegnung zwischen Humaj und Humajun im kaiserlichen Palastgarten. Vielleicht in Anlehnung an ein chinesisches Original. Die Schriftfelder sind in diesem Falle aus einer anderen Handschrift aufgeklebt. Vgl. S. 96.
Meisterwerke, I, Taf. 16, Kat. Abb. 666; Martin, Taf. 52; Kühnel, Taf. 40.

507. Miniatur aus einem unvollendeten Schahnameh. — Persien.

Früher Leipzig, Sammlung Schulz.
Die Blätter dieses Schahnameh, des 1011 von Firdusi vollendeten persischen Nationalepos, fanden sich in einer Nizami-Handschrift vom Jahre 1463. Die Darstellung zeigt

den Schlaf Rustems, währenddessen sein Leibroß von einem Löwen überfallen wird. Vgl. S. 96.
Meisterwerke, I, Taf. 22; Schulz, Taf. 48; Kühnel, Taf. 42, S. 55f.

508. Pinselzeichnung (Einzelblatt), Paradiesszene. — Persien, um 1400.

Berlin, Sammlung Sarre.
Eine von einem Diw (Dämon) bewachte Genienfürstin thront auf einem Baumsitz, von Huris bedient.
Meisterwerke, I, Taf. 21, Kat. Nr. 683; Martin, Taf. 57; Schulz, Taf. 72; Kühnel, Taf. 47.

509. Miniatur aus einem Safer Nameh. — Persien, 1467, von Bihzad.

Boston, Museum of Fine Arts.
Das Safernameh behandelt die Geschichte Timurs. Die vorliegende Handschrift stammt von dem berühmten Kalligraphen Schir Ali und enthält mehrere Blätter von der Hand des berühmten Bihzad. Das hier abgebildete Blatt ist für dessen früheren Stil charakteristisch und durch ein zweites rechtsseitiges Blatt zu einer Szene zu ergänzen, die einen Empfang bei Timur darstellt. Vgl. S. 96.
Meisterwerke, I, Taf. 24, Kat. Nr. 656; Schulz, Taf. 52—55; Kühnel, Taf. 48—51u. S. 27ff.

510. Miniatur aus einem Khamsah des Emir Khosrau Dihlawi. — Persien, 1485, von Bihzad.

Früher Florenz, Sammlung Martin.
Dieses Geschichtenbuch enthält eine ganze Reihe von Illustrationen Bihzads. Die abgebildete Miniatur schildert die Ankunft des Königs Khosrau im Palaste der Schirin. Rechts unten die Gestalt eines Mohren, ein bei Bihzad besonders beliebtes Motiv.
Martin, Taf. 75—78.

511. Randmalerei aus einem Fragment von Saadis Bostan. — Persien, Anfang 16. Jh.

Leipzig, Kunstgewerbemuseum.
Bostan (= Fruchtgarten) ist das gedankenreichste und tiefste der Lehrgedichte des Dichters Saadi (vollendet 1257). Die vorliegende Abschrift stammt von der Hand des berühmten Kalligraphen Sultan Ali von Meschhed (gest. 1519). Der Grund der Blätter ist farbig getönt, die Malereien in Gold und Silber aufgesetzt. Vgl. S. 97.
Schulz, Taf. 68—70; Kühnel, Taf. 55—56.

512. Miniatur aus einer Nizami Handschrift. — Persien, datiert 1539 bis 1543, signiert Mir Saijid Ali.

London, British Museum.
Das Bild schildert eine Szene aus „Leila und Madschnun", einer der berühmtesten Dichtungen des persischen Romantikers Nizami (1141 bis 1203). Der Maler Mir Saijid Ali aus Täbriz wirkte in der Schule Bihzads in Herat und ist besonders dadurch von Bedeutung, daß er 1550 in die Dienste des Kaisers Humajun trat, und damit zusammen mit Abd us-Samad zum Begründer der indischen Moghulschule wurde. Vgl. S. 98.
Martin, Taf. 139; Percy Brown, Indian Paintings under the Mughals, Pl. VI, S. 54, 111; H. Glück, Die indischen Miniaturen des Hamza-Romanes, S. 138ff.

513. Schah Tahmasp und die Prinzen auf der Jagd. — Persien, um 1540, von Sultan Mohammed.

Leningrad, Staatsbibliothek.
Das Bild ist durch ein rechtsseitiges Blatt zu ergänzen. Schah Tahmasp erscheint rechts unten. Eine der größten Kompositionen des Malers und der islamischen Malerei überhaupt.
Martin, Taf. 116/17; vgl. auch zu Abb. 514.

514. Bildnis eines Prinzen (Einzelminiatur). — Persien, um 1530, vielleicht von Sultan Mohammed.

Leningrad, Staatsbibliothek.
Der Meister, dem dieses Bild zugeschrieben wird (bzw. dessen Schule), ist einer der berühmtesten Maler am Hofe des Schah Tahmasp (1524 bis 1576) in Täbriz. Auch die Zeichnung des großen seidenen Jagdteppichs in Wien (s. Abb. 374/75) wird mit ihm bzw. seiner Schule in

Beziehung gebracht. Das hier wiedergegebene Blatt wird auch als Bildnis des jungen Schah Tahmasp angesprochen. Vgl. S. 97.
Martin, Taf. 111; Kühnel, Taf. 63 u. S. 30.

515 a. Pinselzeichnung (Einzelblatt). — Buchara, Ende 16. Jh.

New York, Sammlung P. Morgan.
Die einen Falkner darstellende Pinselzeichnung ist mit etwas Farbe gehöht. Das Original ist auf Karton geklebt und mit Schrift- und Ornamentbordüren umrahmt. Es stammt aus einem Ende des 16. Jh. zusammengestellten Album. Vgl. S. 98.
Meisterwerke, I, Taf. 34, Kat, Nr. 726 bis 737; Martin, Taf. 151; Kühnel, Taf. 75.

515 b. Pinselzeichnung (Einzelblatt). — Persien, Ende 16. Jh., von Agha Riza.

Paris, Bibliothèque Nationale.
Der Maler Agha Riza steht irgendwie im Zusammenhange mit dem berühmten Riza Abbasi, dem zwar sehr viele Zeichnungen zugeschrieben werden, unter dessen Namen sich aber eine ganze, mehr oder weniger zusammenhängende Schule birgt.
Martin, Taf. 162; Kühnel, Taf. 76; über die Riza-Abbasi-Frage zuletzt zusammenfassend derselbe, S. 35ff., sowie: J. v. Karabacek, Riza-i Abbasi, ein persischer Miniaturenmaler (Zur orientalischen Altertumskunde III), in: Sitzber. d. K. Akad. d. Wiss., phil.-histor. Klasse, Bd. 167, 1 (Wien 1911); F. Sarre, Zu J. v. Karabaceks „Riza-i Abbasi", in: Der Islam II (1911), S. 196—219; E. Mittwoch, Zu J. v. Karabaceks „Riza-i Abbasi", ebendort, S. 204—219; F. Sarre und E. Mittwoch, Zeichnungen von Riza Abbasi (München 1914); W. Ph. Schulz, Die Wahrheit über Riza Abbasi, in: Zeitschr. f. bild. Kunst, Januar 1917.

516. Miniatur aus einem Schah Nameh. — Persien, datiert 1642—1650, vom Maler Afzal-el-Hussaini.

Leningrad, Staatsbibliothek.
Interessant ist der Hintergrund, der die Kopie eines Wandgemäldes (oder Wandteppichs?) im damaligen Modestil gibt. Vgl. S. 98.
Nach Aufnahme E. Diez.

Taf. XXXIX. Miniatur aus einer Prunkausgabe des Hamza-Romanes. — Indien, zwischen 1550 und 1575.

Wien, Österreichisches Museum.
Der Roman schildert die Abenteuer Hamzas, des Oheims des Propheten Mohammed. Die Riesenausgabe dieser ursprünglich ungefähr 1400 auf Wollstoff gemalte Bilder umfassenden Handschrift wurde unter den Moghulkaisern Humajun und Akbar hergestellt. Die über 100 erhaltenen Bilder lassen den Übergang der persischen zu der indischen Malschule erkennen.
H. Glück, Die indischen Miniaturen des Hamza-Romanes (Wien 1925); C. Stanley Clarke, Indian drawings (Victoria and Albert Portfolios), London 1921.

517. Miniatur aus einem Akbar-Nameh. — Indien, zweite Hälfte 16. Jh.

London, Sammlung Quaritch.
Die Szene aus einer Geschichte Akbars schildert dessen Vorgänger Humajun (auf dem Rappen an der charakteristischen Kopfbedeckung kenntlich) auf der Jagd. Vgl. S. 98.
Martin, Taf. 182.

518. Miniatur (Kaiser Dschehangir und sein Hof). — Indien, 17. Jh.

Boston, Museum of Fine Arts.
Das Blatt gibt eine der häufig dargestellten Durbarszenen (Hofversammlungen), die vor allem von historischem Standpunkte durch die Aneinanderreihung der Porträts der am indischen Hofe lebenden Persönlichkeiten von größtem Interesse sind. Dschehangir erscheint mit seinem Söhnchen oben auf dem Balkon.
Martin, Taf. 216; Schulz, Taf. 193; Kühnel, Taf. 109; vgl. dazu besonders: Arnold-Binyon, Court Painters of the Grand Moguls (Oxford Press 1921).

519. Bildnisminiatur (Mulla Saad Allah). — Indien, Mitte 17. Jh., signiert Anupchatar.

London, British Museum.
Der abgebildete Mulla ist 1656 gestorben. Vgl. S. 99.
Martin, Taf. 194.

520. Miniatur (Schiffsszene). — Indien, 16. Jh.

Leningrad, Staatsbibliothek.
Die Szene scheint einen Unfall gelegentlich der Schiffsfahrt eines europäischen Gastes darzustellen. Das Bild zeigt, wie entsprechend den immer stärker werdenden Beziehungen zu Europa auch immer stärkere Züge von naturalistischer Bewegtheit und Raumgebung auf alte Bildschemen übertragen werden.
Nach Aufnahme E. Diez.

521. Miniatur (Schlangentötung). — Indien, 17. Jh.

Leningrad, Staatsbibliothek.
Eine Magd tötet vor den Augen ihrer Herrin eine Schlange. Neben europäischen Zügen, die sich in Einzelheiten des Kostüms oder in der plastischen Wiedergabe der Draperie des Vorhangs ausdrücken, tritt hier die Einwirkung der heimisch-indischen Malerei in der weichen Linienführung und ruhigen Gesamtstimmung zutage.
Nach Aufnahme E. Diez.

522. Miniatur (Genien beim Eremiten). — Indisch, 17. Jh.

London, Sammlung Read.
Dargestellt ist wahrscheinlich Sultan Ibrahim Edhem, König von Balch, der sich als Einsiedler zurückzog und von Genien bedient wurde. Beachtenswert die illusionistische Durchführung der Nachtlandschaft, in der europäische und heimisch-indische Elemente zusammentreffen.
E. Kühnel, Miniaturmalerei im islam. Orient, T. 140 und S. 67.

523. Miniatur (Empfangsszene). — Indien, um 1600, von Meister Mihr Tschand.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Aus einem Sammelband. Der Meister malte neben solchen noch stark in persischer Überlieferung gehaltenen Bildern auch solche aus der indischen Göttersage, was für die damalige religiöse Indifferenz bezeichnend ist.
E. Kühnel, a.a.O., Abb. 105, S. 64, 66.

524. Schattenspielfigur aus Leder. — Ägypten, 14.—15. Jh.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Diese meist in ihren einzelnen Teilen beweglichen Schattenspielfiguren, deren Verbreitung bis nach Hinterindien reicht, sind in durchbrochener Arbeit aus Leder geschnitten, wobei die Innenzeichnung dadurch hergestellt wird, daß eine dünne durchscheinende Lederschichte belassen und mit verschiedenen Farben getränkt wird, so daß das Bild in der Projektion farbig erscheint.
Paul Kahle, Islamische Schattenspielfiguren aus Ägypten, in: Der Islam I, S. 204ff., II, S. 143ff.

TAFELVERZEICHNIS

Tafel	I	nach S.	134
„	II	„ „	140
„	III	„ „	182
„	IV	„ „	196
„	V	„ „	202
„	VI	„ „	204
„	VII	„ „	218
„	VIII	„ „	230
„	IX	„ „	246
„	X	„ „	250
„	XI	„ „	256
„	XII	„ „	266
„	XIII	„ „	284
„	XIV	„ „	290
„	XV	„ „	300
„	XVI	„ „	324
„	XVII	„ „	328
„	XVIII	„ „	330
„	XIX	„ „	332
„	XX	„ „	336
Tafel	XXI	nach S.	344
„	XXII	„ „	362
„	XXIII	„ „	366
„	XXIV	„ „	370
„	XXV	„ „	376
„	XXVI	„ „	400
„	XXVII	„ „	402
„	XXVIII	„ „	404
„	XXIX	„ „	416
„	XXX	„ „	422
„	XXXI	„ „	430
„	XXXII	„ „	438
„	XXXIII	„ „	440
„	XXXIV	„ „	442
„	XXXV	„ „	450
„	XXXVI	„ „	474
„	XXXVII	„ „	480
„	XXXVIII	„ „	502
„	XXXIX	„ „	516

REGISTER

Abbas (Oheim Mohammeds, s. auch Schah) 24.
Abbasiden 21, 22, 24—27, 53, 57, 80, 83, 87, 88, 532—534.
Abdallah ibn el-Fadhl 596.
Abd el-Malik 532.
Abd er-Rahman I. 37, 538.
Abd us-Samad 98, 597.
Abu Bekr Mashar (s. auch Kairo) 35, 537.
Abu'l Kasim Mahmud 550.
Abu'l Kasim (Qâsim) ibn Sa'd 582.
Abu Muhammed al Kasim, s. Hariri.
Abu Said von Serrudsch 596.
Abu Salih Sadr eddin 548.
Abu'l Walid Ismail 539.
Achämeniden 10, 12, 17, 59, 75, 115—120, 526—529.
Achmed, s. Ahmed.
Achteckbau 47, 64, 532, 543, 545, 548—550, 552—554.
Adid 30.
Adrianopel, Moschee Selim II. 47, 48, 258, 544.
Adschemi 83.
Adschmir, Moschee Kuttub eddin 62.
Afghanen 62.
Afghanistan 14, 53, 59, 82, 298, 547—550.
Afzal el-Hussaini 516, 598.
Agha (Mimar) 544.
Agha Riza 515, 598.
Agra 66, 553, 554.
— Akbars Palast 65—67, 322—324, 337, 339, 340 bis 343.
— Anguri Bagh 339, 554.
— Delhi-Tor 322, 323, 552, 553.
Agra, Diwan-i-Khas 340 bis 343, 554, 555.
— Dschehangiri Mahal 67, 322—324, 337, 553, 554.
— Festung 63, 65, 67, 322 bis 324, 337—340, 343, 351—556.
— Khas Mahal 339, 554.
— Mausoleum Itimad ud-Dauleh 65, 334—336, 554, Taf. XX.
— Moti-Masdschid 67, 338, 351, 555, 556.
— Palastmoschee 66.
— Perlmoschee, s. Moti-Masdschid.
— Sammam Burdsch (Jasminturm) 65.
— Tadsch Mahal 63, 65, 66, 331—333, 553, 554, 556, Taf. XVIII, XIX.
Ägypten 9, 13, 14, 21, 23, 26, 27—36, 41, 43, 49, 54, 74, 78—80, 82—84, 86, 88, 89, 143, 355, 385, 412, 423 bis 426, 441, 445, 450, 451, 461, 467—471, 474, 476, 489, 490, 494, 497, 502, 503, 524, 533—538, 565, 566, 568—573, 578, 580, 582, 583, 587, 590 bis 595, 599; Taf. XXX, XXXII, XXXIII.
Ahmedabad, Mausoleum Schach Alam 309, 551.
Ahmed I. 47, 532, 544.
Ahmed II. 544.
Ahmed el-Bordeni 36.
Ahmed ibn Schems-eddin Muhammed Täbrisi 548.
Ahmed ibn Tulun 27, 534.
Ahuramazda 527.
Aineh Kari, s. Spiegelmosaik.
Ajasoluk, Moschee Isa I. 43, 231, 541.
Akbar (s. auch Agra) 63, 65 bis 67, 98, 99, 552, 553, 598.
Akbarnameh 98, 517, 598.
Akka 32.
Akkälläh 305, 550.
Ala-i-Därwaze 64, 315, 551.
Ala-eddin (ind. Herrscher) 62, 551.
Ala-eddin (Kai Kobad I.) 42, 43, 540.
Albarelli 82, 411, 570.
Alcazar, s. Sevilla.
Aleppo 33, 190, 477—480, 540, 574, 575, 592.
— Befestigungen 30, 162, 535.
— Marienkirche 30, 536.
— Mausoleum Kait Bai 538.
— Mausoleum Scheich Ali 33, 189, 538.
— Medrese Halawije 30,164, 536.
— Moschee, große (Zacharias-) 22, 29, 160, 535.
— Moschee Scheich ul Bekr 33, 189, 538.
— Moscheen, osmanische 190, 538.
— Zitadelle 30, 162, 535.
Alexander d. Gr. (s. auch Iskander) 13, 15, 527, 583.
Alexei Alexejewitsch 585.
Alexei Michailowitsch 585.
Alexei Petrowitsch 583.
Alferia, s. Zaragossa.
Algerien (s. auch Maghrib) 59.
Alhambra 38, 39, 59, 107, 199—211, 421, 572.
— Bad 539.

Alhambra, Cuarto de Machuca 539.
— Gerichtssaal 201, 203, 539.
— Haram 539.
— Komarischturm 211, 539.
— Löwenhof 38, 200—202, 204, 205, 539; Taf. V, VI.
— Myrtenhof 38, 211, 539.
— Patio de la Mezqita 539.
— Patio del Mezuar 539.
— Schwesternsaal 208, 209.
— Selamlik 539.
— Torre del Peinador 539.
Alhambravasen 84, 421, 572.
Ali (Kalife) 548, 589.
Ali, Sohn des Damaszeners 541.
Ali Riza Abbasi 548.
Ali, Sultan (Kalligraph), s. Sultan Ali.
Almohaden 38.
Almoraviden 38.
Altai 71.
Altamasch 62, 551.
Alt-Delhi (s. auch Delhi) 551, 552.
— Parana Kila 551.
Altenburg, Schloß, Sammlung 589.
Alt-Kairo 23, 27, 83.
Amador de los Rios 538.
Amasia, Bajesidmoschee 45, 241, 542.
Amid(a), s. Diarbekr.
Ampeln 428, 429, 573.
Amr (ibn el As), s. auch Kairo 23, 27, 533.
Amran 531.
Amsterdam, Rijksmuseum 423, 573.
Anatolien, s. Kleinasien.
Andrae, W. 12, 526, 529.
Angora 473, 591.
— Engleh Dschamisi 591.
Ani 41.
— Moschee 41, 45, 221, 540.
Anupchatar 519, 598.
Apadana 12, 17, 59, 60, 118, 119, 527—529.
Aquamanile 87, 577, 578.
Araber(-ien, -isch) 9, 10, 12 bis 16, 22—28, 31, 32, 35, 37, 39, 40, 84, 88, 95, 132 bis 134, 137, 530, 531, 572, 594—596; Taf. XXXVIII.
Aratta, G. 539.
Ardschumand Banu, s. Mumtaz-i-Mahal.
Arenberg, Sammlung, s. Brüssel.
Armenien 41, 42, 56, 221, 540, 579.
Arnold, T. W. 598.
Arsakiden 16.
Artaxerxes I., II., III. 527.
Asadabad 550.
Aschraf Barsbai (s. auch Kairo) 176, 537.
Assur 127, 528, 529.
Assyrer (-isch) 12, 13, 17, 75, 81.
Asterabad 305, 549, 550.
Atabeg Lulu 580.
Audienzhalle 59, 60, 67, 340 bis 343, 527, 554, 555.
Aurangzib 63, 67, 555.
Ayubiden, s. Eijubiden.
Azerbaidschan 294, 549.

Baalbek, Moschee 23.
Bab, s. Torbau.
Baber 64.
Babylon 12, 16, 81, 82.
Backsteinbau, s. Ziegel.
Bacri Frères, Sammlung, s. Paris.
Bäder 23, 24, 46, 48, 61, 142, 143, 241, 242, 344, 533, 542, 543, 555, 556.
Badien (s. auch Wüstenschlösser) 17, 23.
Baedeker 551, 553—556.
Bagdad 16, 24, 25, 53, 66, 80, 81, 88, 235, 499, 528, 594.
— Moschee al-Mansurs 25.
— Talismantor 235, 541.
Bagh-i-Firdaus (Gulatsek) 59, 303, 550.
Bagh-i-Tacht (Schiras) 306, 550.
Bagratiden 41.
Bahram Gur 534.
Beiram Khan 65.
Bajesid II., s. Konstantinopel.
Baktrien 16, 53, 575.
Baku, Khanpalast 44, 233, 541.
Balch 53.
Balkan 49, 75, 258.
Balkuwara (s. auch Samarra) 25, 104, 147, 533.
Barbotinetechnik 79, 394, 568.
Barkuk (s. auch Kairo) 34.
Barock 49, 545, 546, 577.
Barth, H. 542.
Basilika 14, 21, 531.
Basra 595.
— Moschee 15.
Baukeramik, s. Fliesen, Ziegel.
Bayern, Sammlung von Tucher 391, 567.
Bazar 546.
Bedr ed-din Lulu 580.
Bedr el-Dschemali 29, 30, 535.
Beibars (s. auch Kairo) 32.
Beibars Bundukdari 535.
Bell, G. L. 534.
Bellini 49.
Benares, Freitagsmoschee 67.
Bengalen 63.
Berchem, M. van 533—535, 538, 540, 541, 550, 551, 557, 578, 580, 581, 583, 584.
Berezin 541.
Bergkristall, s. Kristall.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 17, 76, 134, 146, 373, 388, 390, 394, 397—399, 402, 403, 405, 407, 409, 410, 413, 415, 418, 424 bis 426, 433, 438—441, 444, 449, 450, 455, 468, 469, 472, 475, 477—480, 483, 485, 489, 491—493, 497, 523, 526, 531, 561, 563, 566, 568—575, 577—580, 582, 585, 590—595, 599; Taf. I, XXXVI.

Berlin, Kunstgewerbe-Museum 360, 378, 557, 558, 563.
— Sammlung von Haniel 387, 416, 566, 571.
— — Helfferich 377, 560.
— — Moritz 494, 595.
— — Oppenheim, Frhr. v. 450, 582.
— — Sarre 364, 431, 501, 508, 558, 563, 568, 574, 580, 585, 595—597; Taf. XXXVIII.
— — Ph. W. Schulz 518.
— — O. Skaller 569; Taf. XXVII.
— — Stemrich 377, 562.
— — Zander 500, 595.
— Schloßmuseum 392, 567.
— Staatliche Kunstbibliothek 526.
— Zeughaus 584.
Beylie, L. de 545.
Bibi Hanum 54, 55.
Bidschapur 63.
— Gol Gumbaz 64.
— Mausoleum Ibrahim Adil Schah 64, 316, 551, 552.
— — Muhammed Adil Schah 552.
Bihzad 96—98, 509, 510, 597.
Bilderverbot 71, 82, 85, 93, 592.
Bildnismalerei 96—99, 514, 515, 597, 598.
Binyon, L. 598.
Bir Bal, Radscha 338, 554.
Bischoff, T. 535.
Bjorkmann 592.
Blindpressung (s. auch Goldpressung) 94, 594.
Boabdilschwerter 87.
Bobrinski, Sammlung, s. Leningrad.
Bochara, s. Buchara.
Bode, W. v. 78, 561—563, 565, 566.
Bodenbelag 33, 73.
Bogen, s. Fächer-, Hufeisen-, Kiel-, Spitz-, Vielpaß-, Zackenbogen.
Bogenbau, arabischer 14, 132, 528, 529, 530.
Bordone 78.
Borrmann, R. 537, 538.
Bosra, Omarmoschee 22, 23.
Bostan (Dichtung) 511, 597.
Boston, Museum of Fine Arts 509, 597, 598.
Bourgeois, Sammlung, s. Paris.
Brauer, G., Sammlung, s. Paris.
Breslau 85, 573.
Brokat, s. Stoffe.
Bronze(arbeiten) 15, 71, 72, 86, 87, 434—451, 531, 537, 545, 576—583; Taf. XXXII—XXXIV.
Bronzetüren 87, 537.
Brücken 61, 64, 305, 550, 551.
Brunnen 23, 25, 27, 34, 45, 49, 59, 177, 263—267, 537, 542, 545.
Brünnow 531.
Brussa, Eski Kaplidscha 542.
— Jeni Kaplidscha 241, 242, 542.
— Mausoleum Tschelebi Mohammed Khan (Jeschil Türbe) 243, 542, 543.
— Moschee, grüne (Jeschil Dschami) 45, 244, 543.
— — Ilderim Bajesid 45, 542, 543.
— — Murad I. 45.
— — Murad II. 45, 108, 542.
— — Ulu-, 45, 240, 542.
Brüssel, Sammlung Herzog von Arenberg 447, 581.
Buchara 54, 55, 58, 96, 598.
— Moschee Kaljan 55.
— Moschee Labi Chaus 55.
Bucheinbände 94, 468, 494 bis 496, 594, 595.
Buchkunst (s. auch Miniaturen) 93—100, 494—507, 509—513, 516, 517, 594 bis 598; Taf. XXXIX.
Buchmalerei, s. Miniaturenmalerei.
Buddhismus 41, 42, 53, 54, 58, 76, 86.
Burgess, J. 551—555.
Butler, H. C. 530.
Byzanz (griechisch) 14, 21 bis 23, 28, 37, 38, 42, 45 bis 47, 82, 93, 95, 540, 542, 583, 584, 596.

Canossa, Sammlung, s. Paris.
Carrand, Sammlung (s. auch Florenz, Mus. Naz.) 580, 594.
Casanova 535.
Chaf 547.
Chair ed-Din, s. Haireddin.
el-Charani 23.
Chaldschiden 62.
Chardin 60.
Chanegah (Kloster) 548.
Chargird, Medrese 54, 108, 276, 292, 547—549.
China (s. auch Ostasien) 4, 42, 49, 71, 74, 76, 77, 79, 83, 86, 95, 98, 99, 357, 557, 584, 589, 596.
Chiwa 56.
Chodabende Khan, s. Mohammed Uldschaitu Ch. Kh.
Chodscha Rabi 548.
Chosrau(s) II. 75, 87, 131, 433, 529, 530, 576, 597.
Chosrugird 299, 550.
Christentum, christlich 14, 15, 21—23, 28, 30, 37, 39, 40, 73, 84, 86, 88, 93, 530, 539, 575, 581, 583, 592.
Christodulos 543.
Churasan 17, 53, 54, 56, 547—550.
Chwarism 60.
Cloisonné-Technik, s. Zellenschmelz.
Cohn-Wiener, E. 557.
Contreras, R. 538.
Corbett, E. K. 533, 534.
Cordoba 37, 196, 197, 557.
— Omaijadenmoschee 37; Taf. IV.

Coste, P. 527, 534.
Cyrus 12, 13, 120, 528.

Dagestan 73.
Daher Beibars 31, 104.
Dalmatika 371, 560.
Damaskus 14, 21, 22, 33, 43, 78, 79, 575.
— Befestigungen 30.
— Glasindustrie 85.
— Inkrustationsfassaden 33, 188, 538.
— Johanneskirche 14, 21, 532.
— Medrese Sabunije 538.
— Moschee, große 21, 22, 28, 103, 138, 139, 532, 535, 541.
— — er-Rifai 538.
Damaskusware, s. Keramik.
Damaszierung 73, 87, 454, 584, 586, 588, 589.
Danzig, Marienkirche 357, 358, 557.
Darius I. 13, 117, 527, 528.
Davis, Th. M. 563.
Decken (Stoff) 369, 370, 559.
Deckenmalerei 23.
Dekkhan 552.
Delhi 57, 62, 63, 65, 66, 73, 552.
— Ala-i-Därwaze 62, 315, 551.
— Diwan-i-Khas 67, 555.
— Festung 345, 555.
— Freitagsmoschee 63, 66, 346, 347.
— Hämmam (Bad) 344, 555; Taf. XXI.
— Kaiserburg 344, 348 bis 350, 555; Taf. XXI.
— Khas Mahal 348, 349, 555.
— Kuttub Minar 57, 312, 313, 551.
— Kuwwät ul-Islam 310, 311, 551.
— Mausoleum Altamisch Sultan 62.
— — Humajun 65, 326, 553.
— — Muhammed Schah 320, 552.
Delhi, Mausoleum Tughlak Schah, bei D. 318, 552.
— Moschee Kila Kohnäh 317, 551.
— — Kuttub eddin (Quttub eddin) 62, 310, 311, 314, 551.
— — Palast-, 66.
— — Perl-, s. Moti Masdschid.
— Moti Masdschid 67, 350, 555.
— Palastbezirk 63, 67.
— Säule, eiserne 314, 551.
— Schach Dschehanabad 67.
— Torweg Ala-eddin 62, 315.
— Vierundsechzigpfeilerhalle 345, 555.
Deria Daulet Bagh 352, 556.
Diadochen 16.
Diarbekr (Amida) 236, 541, 584.
Dieulafoy, M. 527, 529, 530, 538, 548.
Diez, E. 56, 59, 526, 531 bis 534, 539, 541, 542, 547 bis 552, 554, 578, 593, 598, 599.
Din Ilahi 65.
Dioskurides 596.
Diwrigi 42.
— große Moschee 541; Taf. VIII.
Djabir 539.
Djelal Essad 542, 543, 545.
Djemal Pascha 535, 536.
Dolche 462—465, 587—589.
Dolma Bagtsche, s. Konstantinopel.
Domaszewski 531.
Drachendarstellung 42, 76, 86, 87, 504, 558, 561, 578, 587—589, 596.
Dragud Reis 587.
Dreger, M. 557.
Dresden, Grünes Gewölbe 574.
— Historisches Museum 587, 588, 590.
— Sammlung Hauschild 571.
Drey, A. S., Sammlung, s. München.
Dreyer 561.
Druckstoffe 73, 74.
Dschaina (-Bauten) 63, 553.
Dschabir, s. Djabir.
Dschaunpur 63.
Dschehangir 63, 65, 67, 99, 518, 553—554, 598.
Dschehangiri Mahal 67, 553.
Dschulfa 73.
Dschumna 66, 552.
Dschurdschan 53, 297, 549.
Dschuschegan 77.
Durbar 99, 518, 598.
Durchbruchsarbeit 438, 541, 554, 555, 578.

Ecknischen, s. Trompen.
Edelsteine 583, 585, 586, 588, 589, 593; Taf. XXXV.
Edessa 29, 30.
Edhem Pascha 542.
Eijub 546.
Eijubiden 30—32, 35, 54, 83, 162—164, 573, 581.
Einlegearbeit, s. Intarsia.
Eisenarbeiten 459, 460, 584 bis 586, 588, 589, 590.
Eisenschnitt 584, 588, 590.
Eitelberger, R. v. 561.
Eiwan-i-Kercha, s. Tak Eiwan.
Ekbatana 528.
Elfenbein 48, 88, 89, 94, 476, 482—488, 587, 588, 590, 592—594; Taf. XXXVII.
Elburs 56, 77.
Email 35, 87, 569, 583 bis 585, 588, 589; Taf. XXXV.
Emailgläser 84, 85, 424, 428 bis 431, 452, 453, 573 bis 575; Taf. XXXI.
Emirate 26.
Emporen 57—59, 548.
Ephesus 43, 231, 541.
Erasistratos 596.
Erzerum 41.
Euphrat 80, 582.
Ezbek (Esbek) (s. auch Kairo) 537.

Fächerbogen 38, 62, 63, 67.
Falke, O. v. 530, 558, 584.
Farbigkeit 34, 35, 46, 48, 49, 55, 77, 79, 83, 95.
Farbwechsel 34, 35, 38.
Fars 57.
Fath Ali Schah 16.
Fathpur Sikri 63, 65, 553.
— Buland Därwaze 65, 321, 552.
— Freitagsmoschee (Dschama Masdschid) 552, 553.
— Haus des Radscha Bir Bal 338, 554.
— Mausoleum Selim Chischti 325; Taf. XVI.
— Moschee Akbars 66.
— Päntsch Mahal 65, 328, 553.
Fatimiden 27—30, 32, 37, 81—85, 89, 154—161, 534 bis 536, 557, 573, 578.
Fayence, s. Keramik.
Felsgräber 12, 116, 527.
Felsreliefs 16, 87, 527.
Fergusson, J. 551—555.
Feuerturm 528.
Fez 38.
Figdor, Sammlung, s. Wien.
Figürliche (menschliche) Darstellung (s. auch Jagddarst.) 11, 42, 43, 48, 73, 74, 76, 77, 82, 86, 88, 93 bis 100, 558—560, 562, 567 bis 583, 590, 592—599.
Firdusi 596.
Firuzabad 17, 103, 529.
Flandin, E. 527.
Fliesen (-Mosaik) 37, 43, 48, 49, 54—56, 59, 65, 79—84, 260, 262, 284, 397, 403, 405, 410, 413, 533, 538, 542, 544, 545, 547, 548, 552, 568—571; Taf. XXIX.
Fliesenfabriken 45.
Fliesengemälde 59, 570.
Florenz, Museo Nazionale 445, 484, 486, 487, 580, 593, 594.
— Sammlung Martin, s. Stockholm.
Flury, S. 534, 535.
Fontänen, s. Brunnen.
Fostât, s. Fustat.
Frankfurt a. M., Kunstgewerbe-Museum, städtisches 570.
— Sammlung Metzler 570.
— Sammlung Rosenbaum 570.
Franz Pascha 531—537.
Frauberger 570.
Fresken, s. Wandmalerei.
Friedhöfe 49, 272, 546.
„Frühling des Chosrau" 75, 76.
Fryer 60.
Fustat (Fostât) 23, 27, 28, 75, 83, 579.

Galata, s. Konstantinopel.
Galen(us) 503, 596.
Gandhara 16.
Garbe, R. 553.
Gartenanlagen (Park) 25, 38, 48, 59, 60, 66, 300, 301, 306, 331, 530, 550, 553, 554.
Gartenschlösser 59, 300, 301, 306, 352, 550, 554.
Gaur 63.
Gebetnische, s. Mihrab.
Gefäße, s. Glas, Keramik, Metall.
Gelder, van, s. Uccle.
Generalife 39, 212, 539.
Genien 43, 77, 234, 523, 541, 562—564, 597, 599.
Gewänder 95, 362, 363, 530, 558, 560; Taf. XXII, XXIV.
Ghabrifayence 81, 400, 401, 568, 569.
Ghaibi Ghazal 83.
Ghassan aus Basra 578.
Ghazi 58.
Ghazna 29, 58, 550.
Ghaznawiden 53, 58.
Ghazzah 587.
Ghiyath, s. auch Gijat 558.
Ghoriden 62.
Gijat-ed-din Schirazi 547.
el Gijusch (s. auch Kairo) 30, 31.
Girault de Prangey 538.
Glas (s. auch Kristall) 34, 49, 60, 71, 84, 85, 423—431, 536, 573—575; Taf. XXXI.
Glasindustrien 85.
Glasuren, s. Fliesen, Keramik, Seladon-, Überlauf-, Ziegel.
Glück, H. 526, 530, 534, 540—543, 545, 597, 598.
„Glück von Edenhall" 85.
Gobelintechnik, s. (Wirk-) Teppiche.
Goldarbeiten 85—87, 433, 457, 459, 461, 466, 576, 583.
Goldpressung 495, 595.
Gotik 32, 39, 43.
Gouher Schad Agha 547.
Grabbau (s. auch Grabkuppel) 13, 56, 62—64, 120, 527, 528, 536.
Gräberstädte 31, 58, 168, 536.
Grabgarten 47, 543, 544.
Grabkuppel (Türbe) 30—34, 43, 48, 54, 56—58, 62—65, 67, 171, 176, 189, 250, 252, 253, 284, 290—293, 316, 318—320, 325—337, 540, 543, 547—549, 551—555.
Grabsteine 49, 271, 272, 546.
Grabturm 56, 294—297, 549.
Granada 39, 199—212, 572.
— Alhambra, s. auch diese 38, 39, 59, 107, 199—211, 421, 539, 572; Taf. V, VI.
— Generalife 39, 212, 539.
Graul 537.
Griechisch (s. auch Byzanz) 43, 45.
Grimm 540.
Grohmann, A. 531.
Großmoghulen 63—67, 79, 98, 552, 555, 556, 597, 598.
Gudscherat 63, 309, 551.
Gulatsek 59, 303, 550.
Gumbed-i-Kabus 297, 549.
Gurgan 297, 305, 550.

Gurlitt, C. 538, 542—545.
Gußmauerwerk 43, 554.
Gutschan 295, 549.
Guyer, S. 536.

Habib Allah 592.
Hadith 93, 95.
Hadschi Malik 548.
Haireddin 47, 543.
el-Hakim (s. auch Kairo) 28, 534.
Hakim II. 133, 531.
Halil Edhem 541.
Halle (s. auch Iwan) 11, 14, 21—23, 31, 37, 38, 54, 55, 59, 60, 303, 345, 527, 529, 531, 533, 555, 556.
Hama 23.
Hamadan 528.
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 416, 570.
Hammam, s. Bäder.
Hamzaroman 98, 598; Taf. XXXIX.
Han (Khan = Karawanserai) 43, 304.
Haniel, Sammlung, s. Berlin.
Haram esch-Scherif 22, 140, 532; Taf. II.
Harding, Slg., s. London.
Harim 34.
Hariri 502, 595, 596.
al-Harith ibn Hammam 595.
Hartmann, M. 541.
Hartmann, R. 533.
Harun al-Raschid 24, 25.
Hasan 591.
Hassan, Sultan (s. auch Kairo) 33.
Hatra 14, 16, 17, 26, 122 bis 125, 528, 529.
Hauran 14, 22, 132, 530.
Hausbau 10, 14, 17, 39, 48, 60, 88, 268, 269, 338, 554.
Hauschild, A., Sammlung, s. Dresden.
Havell, E. B. 551, 553, 554.
Hedschra 9.
Hedwigsgläser 85, 423, 573.
Helfferich, Samlmung, s. Berlin.
Hellenismus 15, 16, 25, 26, 28, 81, 89, 528—531.
Helme 87, 454—456, 584, 585.
Herat 53, 72, 77, 86, 95, 96, 98, 466, 579, 597.
Herati-Muster 77.
Herz Bey, M. = Herz Pascha 536, 537.
Herzfeld, E. 527—531, 533, 541.
Hescht Bihischt (s. Isfahan) 60.
Hettiter 12, 17, 41, 42.
Hilani 12, 17.
Hinterindien 599.
Hirah 25, 534.
Hischam I. 538.
Hischam II. 557.
Hisn Kaifa 584.
Hohe Pforte (s. Torbau) 33, 34.
Holz (-Schnitzerei s. auch Tiekholz) 27, 29, 31, 32, 48, 56, 57, 60, 63, 66, 67, 71, 73, 80, 88, 89, 94, 467 bis 481, 528, 534, 536, 542, 545, 550, 553, 582, 588, 590—594; Taf. XXXVI, XXXVII.
Holzbretter, s. Zierbretter.
Holzdecke 32, 35, 40, 48, 539.
Holzkuppel 57, 60, 63, 66, 549.
Holztüren, s. Türen.
Holzwand 89, 477—480.
Homs 23.
Horchheim, Sammlung Raffauf 372, 516.
Hörner, s. Olifant.
Höver, O. 551.
Hufeisenbogen 32, 35, 37, 38, 62.
Hulwan 528.
Humaj und Humajun (Dichtung) 506, 596.
Humajun 63—65, 98, 517, 551, 553, 597, 598.
Hussein, Schah Sultan 54.
Ibn el-Ahmar 38.
Ibn Batutah 60.
Ibn Chaldun 87.
Ibn Tulun, s. Kairo.
Ibrahim Adil Schah 64.
Ibrahim ibn el-Aghlab 538.
Ibrahim Edhem, Sultan 599.
Ibrahim ibn Mehemet Riza 584.
Ibrahim II. Rauza 551.
Ikhschididen 27.
Ilchaniden 595.
Ilderim Bajesid 542.
Imam Riza 548.
Imam Zahir 532.
Imbert, A., Sammlung, s. Rom.
Indien (Südasien) 9, 14, 16, 32, 49, 53, 54, 62—67, 79, 86, 88, 89, 93, 98—100, 309—352, 454, 517—523, 548, 551—556, 565, 576, 584, 588, 597—599; Taf. XXXIX.
Indjoudjan Frères, s. Paris.
Indopathanen 62.
Inkrustation, s. Intarsia.
Innsbruck, Landesmuseum 87, 452, 453, 583.
Intarsia (Inkrustation, Einlagen) 32, 33, 35, 36, 39, 43, 44, 48, 56, 63, 65, 89, 94, 188, 476, 538, 540, 545, 551, 553, 554, 590—592; Taf. XXXVII.
Irak 60, 73, 80, 88, 594.
Iran 10, 16, 53, 56, 77, 82, 88, 89, 528.
Isa I. 43, 231, 541.
Isa, Sohn des Budrus 592.
Isfahan 54, 56, 73—75, 77, 85, 275, 571.
— Ali Kapu 60, 301, 302, 550.
— Brücken 61.
— Freitagsmoschee 53, 109, 275, 287, 547, 548.
— Hescht Bihischt 60.
— Masdschid Dschami, s. Freitagsmoschee.
— Medrese Sultan Husejn 54, 281, 547, 548.

Isfahan, Meidan-i-Schah 550.
— Tschihil Sutun 59, 300, 301, 550; Taf. XV.
Iskander (= Alexander) 558.
Isker 585.
Ismail Khan Rumi 66.
Isnik (Nicäa) 45, 83, 239.
— Fliesenfabriken 45.
— Moschee, grüne 45, 239, 542.
— Moschee Mahmud Tschelebi 45, 239, 542.
Italien, s. auch Unteritalien, Sizilien 82, 83.
Itimad ud-Dauleh 65, 334 bis 336, 554; Taf. XX.
Iwán (Liwan) 16, 17, 28, 29, 32—35, 37, 43, 45, 46, 54, 55, 63, 528—530, 534, 537, 540, 547, 549.

Jagddarstellung 11, 16, 17, 24, 72, 86, 99, 130, 490, 513, 517, 530, 561—563, 573, 575, 580, 581, 584, 586, 592—594, 598.
Jaussen 531, 533.
Jemen (s. auch Südarabien) 14.
Jermak Timofejew 585.
Jerusalem 21, 22, 30.
— Befestigungen 30, 163, 535.
— Damaskustor 30, 163, 535.
— Felsendom 22, 140, 141, 532; Taf. II.
— Haram esch-Scherif 22, 140, 532; Taf. II.
— Kettendom 22, 533.
— Kubbet es-Sachra, s. Felsendom.
— Marienkirche 22, 533.
— Moschee el-Aksa 22, 28, 533.
— Tempel, salomonischer 532.
Jezid II. 23.
Junghändel, M. 538.
Justinian 22, 533.
Jusuf I. 38.

Kaaba 15, 22, 532.
Kahle, P. 590.
Kairo 27—37, 58, 59, 75, 84—86, 88, 89, 94, 151 bis 159, 167—187, 208, 357, 467, 533—538, 557, 565, 574, 579—580, 582, 583, 590—592, 595.
— Bab el-Nasr 535.
— Bab el-Futuch 31, 157, 535.
— Bab es-Suwele 535.
— Befestigungen 29, 535.
— Grabmoschee Sultan Barkuk 34, 178, 537.
— Grabmoschee Sultan Kait Bai 34, 105, 182, 183, 537.
— Kalifengräber 31, 34, 58, 168, 178, 536, 537.
— Khanka Sultan Beibars 169, 536.
— Khedivialbibliothek 595.
— Lagermoschee 25.
— Mamlukengräber 31, 58.
— Mausoleen 31.
— Mausoleum Aschraf Barsbai's Tochter 176, 536, 537.
— — Sitte Nefisa 470, 471, 590.
— — Sitte Rokaja 31.
— — Sultan Barkuk 34, 178.
— Medrese Abu Bekr Mashar 35, 185, 537.
— — el-Esbek 181, 537.
— — Kait Bai intra muros 35, 184, 537, Taf. III.
— — Kitschmas el-Ishaki 35.
— — Mohammed Nassir 32, 536.
— — Salach eddin (Saladin) 30.
— — Sangar el-Gauli 33, 169, 536.
— Meschhed el-Gijuschi 30, 31, 159, 535.
— Moschee (s. auch Grabmoschee).

Kairo, Moschee Ahmed el-Bordeni 36, 187, 538.
— — Ahmed ibn Tulun 27, 28, 104, 151—153, 534.
— — el-Akmar 29, 158, 535.
— — Amr (ibn el As) 23, 27, 144, 533.
— — el-Ashar 28, 29, 35, 154, 184, 534, 537.
— — ed-Daher Beibars 31, 32.
— — el-Hakim 28, 29, 31, 32, 106, 155, 156, 534, 535.
— — Sultan Hassan 33, 34, 43, 105, 173—176, 536, 537, 582.
— — Mohammed Ali (Zitadelle) 36, 186, 535, 537, 538.
— — Mohammed Nassir (Zitadelle) 32, 167, 536.
— — Sultan Muajed 34, 179, 180, 537.
— — Sultan Schaaban (Shaaban) 592.
— Muristan Kala'un 32, 170 bis 172, 467, 536.
— Musée arabe 582, 590 bis 592, 594.
— Sebil Zein el-Abdin 35, 177, 537.
— Zitadelle 30, 32, 36, 158, 167, 186, 535, 536—538.
Kairuan, Moschee Sidi Okba 28, 37, 80, 81, 105, 193 bis 195, 538.
— — Sidi Okba, Mimbar 88, 538.
Kait Bai (Qâyt Bây), s. auch Kairo 34, 35, 534, 537, 587.
Kalaa der Beni Hammad 59.
Kalascha (Kuppelspitze) 552.
Kala'un (s. auch Kairo) 32, 536.
Kalifengräber 31, 34, 58, 168, 178, 536, 537.
Källä-i-Bist 289, 548.
Kalligraphie 48, 66, 82, 94, 497—501.
Kanaudsch 66.
Kandahar 66.

Kanzel, s. Mimbar.
Kapitelle (s. auch Glockenkapitelle) 27, 32, 37, 39, 44, 46, 115, 527, 528, 543, 545; Taf. VI.
Karabacek, J. 557, 558, 561, 598.
Karamanen 43, 44.
Karawanserei 43, 54, 61, 304, 550.
Karchane, s. Werkstätten.
Karl V. 38, 539.
Karlsruhe, Residenzmuseum 366, 559.
Kaschan 81.
Kaschmir 66.
Kaspisches Meer 53.
Kassel, Staatliches Landesmuseum 427, 573.
Katharina Konstanze, Prinzessin 564.
Kaukasien 44, 56, 384, 393, 565.
Kazwin, Freitagsmoschee (Masdschid-i-Schah) 278, 279, 547.
Kelekian, Sammlung, s. New York, Paris.
Kemal ed-din 543.
Kenotaphe 31, 32, 65, 66, 243, 474, 553, 554, 591; Taf. XX.
Keramik (s. auch Albarelli, Fliesen, Lüster, Porzellan) 71, 72, 74, 79—81, 89, 394 bis 422, 540, 568—572; Taf. XXVI—XXIX.
— blauglasierte 81—83, 408, 409, 568, 570.
— chinesische, s. ostasiatische.
— Damaskusware 416, 571.
— Figuren- 407, 569, 570.
— Gefäß- 79, 80—83, 394 bis 396, 398—402, 404, 406 bis 409, 411, 412, 414—422, 568—572; Taf. XXVI, XXVIII.
— Ghabri- 81, 400, 401, 569.
— irakenische 80.
Keramik, italienische 82, 83.
— Kutahiaware 83, 571.
— Mamluken- 82, 83.
— Minai- 81, 404, 569.
— ostasiatische 80, 571.
— persische 81, 82, 568 bis 570.
— Rakka- 80, 397—399, 568, 570.
— Rhages- 74, 80, 81, 402, 416—418, 569, 570; Taf. XXVI—XXVIII.
— Rhodosware 83.
— Samarra- 80, 359, 568.
— spanische 83, 84, 418 bis 422, 572.
— syrische 82, 570.
Kerat 59, 299, 550.
Kerbela 533.
Kerbschnitt 89.
Khamsah 597.
Khan, s. Han, Karawanserei.
Khan-i-Khoreh 304.
Khanka, s. Klöster.
Khan Koutschum 585.
Khawanra 580.
Khosrugird 59.
Khusrau, s. Chosrau(s).
— Dihlawi, Emir 597.
Khwadsche Kirmani 596.
Kiblah 15, 22, 28, 29, 31 bis 34, 55, 79.
Kielbogen 28, 42, 62.
Kielhufeisenbogen 62.
Kilidsch Arslan II. 540.
Kiöschk (s. auch Pavillon) 48, 64, 259, 261, 540.
Kirchen, christliche 14, 21, 22, 30, 40, 46, 47, 84, 270, 530.
Kirman 77.
Kischmar 56, 57, 296, 549.
Kitschmas el-Ishaki (s. Kairo) 35.
Kiwam ed-din Schirazi 547.
Kleinasien 9, 29, 34, 41 bis 46, 49, 54, 56, 78, 79, 83, 88, 89, 222—232, 234, 239 bis 244, 386, 387, 472, 473, 540—543, 561, 566, 591, 594.
Kleinkunst, s. Kunstgewerbe.
Klöster (Khanka), s. auch Chanegah 34, 169, 536, 537, 547.
Kodscha Kasim 544.
Kokand 593.
Köln, Sammlung Bourgeois 428, 574.
Konia 42, 43, 222—229, 232, 234, 472, 540, 541, 591.
— Dar ül-Hüffas 232, 541.
— Indsche Minare 228, 229, 540.
— Medrese Kara Tai 107, 226, 227, 540.
— — Sirtscheli 43, 107, 225, 540.
— Moschee Ala eddin 42, 43, 222, 223, 540.
— Museum 43, 234, 541.
— Palast 42, 222, 540.
— Zitadelle 42, 222, 540.
Konstantinopel 9, 36, 45 bis 49, 66, 75, 85, 97, 245 bis 257, 258—272, 537, 562, 565, 566, 583, 585.
— Aja Sofia, s. Sophienkirche.
— Apostelkirche 46, 543.
— Bab-i-Humajun 263, 545.
— Bagdadkiöschk 259, 261, 545.
— Bibliothek, staatliche 504, 505, 596.
— Brunnen 49, 545.
— — Ahmed III. (Stambul) 263, 264, 545.
— — Ahmed III. (Top Hane) 265, 545.
— — beim Azab Kapu (Galata) 545; Taf. XII.
— — in Dolma Bagtsche 267, 545.
— — des Hassan Pascha 266, 545.
— Friedhöfe 271, 272, 546.
— Häuser 268, 269, 545.
— Mausoleum, s. Türbe.
— Moschee Ahmed I. 47, 108, 257, 270, 532, 544, 545; Taf. XI.

Konstantinopel, Moschee Atik Ali Pascha 47, 108.
— — Bajesid II. 47, 247, 543.
— — Jeni Walide 255, 544.
— — Mihrima 47, 254, 544.
— — Mohammed II. 46, 245, 543.
— — Nur-i-Osmanieh 270, 545, 546, 595.
— — Rustem Pascha 256, 544.
— — Schah Sade 47, 248, 253, 543.
— — Suleiman I. 47, 48, 109, 249—252, 543; Taf. X.
— Museum 126, 133, 236, 451, 454, 473, 529, 530, 541, 591.
— Schatzkammer, Kaiserliche (ehem.) 583, 584.
— Sofienkirche 46, 47, 270, 543, 545.
— Top Kapu Serai 246, 259 bis 263, 451, 543, 544.
— Tschinili Kiöschk 246, 451, 543, 544; Taf. IX.
— Türbe Schah Sade 544.
— — Selims II. 595.
— — Suleimans I. 250, 252, 543, 544.
Kopten 71, 88, 579.
Koran 71, 87, 93, 94, 497, 499, 500, 574, 582, 590, 592, 595.
Korankasten 87, 88, 450, 476, 582, 592.
Koranpulte, s. Kursi.
Kos, K. 546.
Kösem Mahpeiker (Walide) 544.
Kosmographien 95.
Kragewölbung 23, 62, 63.
Krakau 573.
Krankenhäuser (s. auch Kairo: Muristan) 22, 48, 536, 544.
Kreuzenstein, Sammlung Wilczek 585.
Kreuzzüge 30, 32, 84, 85, 532, 535.
Kristall (s. auch Glas) 71, 84, 423, 573, 576; Taf. XXX.
Ktesiphon 14, 16, 24, 75, 128, 528, 529, 594.
Kubbet es-Sachra, s. Jerusalem.
Kufa, Moschee 14, 15, 25.
Kufi(sche) Schrift 29, 56, 72, 75, 79, 84, 86, 94, 292, 493, 497, 539, 541, 549, 558, 568, 572, 576, 578—582, 590, 594, 595.
Kühnel, E. 84, 526, 531, 538, 539, 557, 568, 569, 570, 572, 573, 578, 592—599.
Kulbarga 63.
Kundscha-Urgendsch 56.
Kunstgewerbe 34, 46, 49, 53, 71—89, 355—496, 557 bis 599.
Kupfer(arbeiten) 452, 453.
Kuppel (s. auch Kalascha) 17, 21, 22, 24, 28, 30—33, 35, 37—39, 43, 45, 47, 48, 54, 55, 57—60, 62—64, 66, 529, 530, 532, 534, 536, 540, 545, 547—549, 551 bis 556.
Kuppelgräber, s. Grabkuppel.
Kursi 88, 476, 592.
Kusseir Amra 23, 24, 46, 73, 93, 142, 143, 533.
Kutahia 83, 572.
Kutschmann, R. 539.
Kuttub eddin, s. Delhi.

Lackmalerei, Lacktechnik 94, 592, 595.
Ladschin 27, 534.
Lahore 63, 67.
— Mausoleum Dschehangirs bei L. 65.
Lakhmiden 25.
Lamm, Sammlung, s. Näsby.
Lammens 73.
Lampen 428, 429, 537.
Landschaftsdarstellung 96, 100.
La Roche, E. 551, 554, 555.
Lartal 56.
Lederarbeiten 94, 95, 494 bis 496, 588, 590, 595, 599.
Lehnert, G. 559, 560.
Leila und Madschnun (Dichtung) 512, 558, 597.
Leipzig, Kunstgewerbemuseum 511, 596.
— Sammlung Schulz 596.
— Stadtbibliothek 499, 595.
Leiturgie 66.
Leningrad 435.
— Eremitage, s. Museum.
— Museum 432, 436, 437, 442—444, 464—466, 513, 514, 575—578, 585, 588, 589; Taf. XXXIV.
— Sammlung Bobrinsky 577—579.
— — Polowtzoff 434, 576, 579.
— — Pourtalès 574; Taf. XXXI.
— Staatsbibliothek 516, 520, 521, 597, 598, 599.
Leopold I., Kaiser 573.
Leuchter 87, 441, 448, 449, 544, 578, 581, 582.
Liechtenstein, Sammlung, s. Wien.
List, C. 557.
Liwan s. Iwán.
Loftus 529.
Loggia 35, 37, 42, 537.
London, British Museum 133 (statt Wien), 503, 512, 519, 531, 574, 596, 597, 599.
— Sammlung Harding, G. R. 571.
— — Quaritch 517, 598.
— — Read 522, 599.
— Victoria and Albert Museum 98, 359, 363, 414, 558, 571, 581.
Loytved, J. A. 540, 541.
Ludwig von Baden 559.
Ludwig I., König von Bayern, Sammlung 578.
Ludwig Philipp, Pfalzgraf 573.

Lüster 71, 80—84, 396 bis 399, 402, 403, 405, 406, 408, 418—420, 568—572.
Luxor 396, 568.
Lynch, H. F. B. 540.

Mabchara, s. Melonenkuppel.
Madrid, Academia de la Historia 355, 557.
Madschlis 73.
Maghrebi(schrift) 94, 498, 595.
Maghrib (Nordafrika) 9, 14, 27, 37—40, 54, 59, 74, 94, 193—195, 486—488, 538, 539, 595.
Mahawalipuram 552.
Mahmud von Ghazna 29, 53, 54, 88, 298, 550.
Mailand, Museo Poldi Pezzoli 458, 562, 586.
Majolika, s. Keramik.
Makamen 502, 596.
Maksura 38, 196.
Malaga 84, 418, 420, 421, 572.
Malik Afdal 580.
— ed-Daher 535.
— Salih Eijub 581
— Schah 53, 548.
Malva 63.
Malwija 25, 145.
Mamluken 31—36, 41, 54, 74, 82, 86, 167—190, 536 bis 538, 557, 574, 580, 582, 583, 587, 595.
Mamlukengräber 31, 58, 536.
Mamlukenkeramik, s. Keramik.
Manara (s. auch Minaret) 59.
Mandu 63.
Manichäer 93.
al-Mansur 24, 538.
Marcais, G. 538.
Margaretha Theresia von Spanien 573.
Marokko (s. Merrakesch)361, 558.
Marteau, G. 594, 596.
Martin, F. R. 557—560, 565, 582, 593, 594—598.
Martin, F. R., Sammlung, s. Stockholm.
Masenderan 56, 59.
el-Masri 83.
Maurische Kunst 37, 39, 84.
Mausoleen, s. Grabkuppel.
Meder (-ien) 80, 528.
Medina, Moschee 73.
Medrese 17, 30—35, 42, 43, 45, 53, 61, 540, 543, 544, 547, 548.
Mehmed IV. 544.
Mekka 9, 15, 21, 22, 137, 532.
Meknes, Bab el-Mansur el Aldsch 40, 539; Taf. VII.
Melonenkuppel (Mabchara) 32, 536.
Mendel, G. 540.
Merrakesch (Marokko) 38, 79, 361.
Merv 72.
Meschhed, Heiligtum des Imam Riza 280, 286, 547, 548.
— Masdschid-i-Schah 55, 283, 548.
— Mausoleum 30.
— Mausoleum Chodscha Rabi, bei M. 284, 285, 548; Taf. XIII.
— Moschee Gouher Schad 547, 548.
— Musalla, bei M. 283, 548.
— (Stadt) 55, 547—549, 597.
Mesopotamien 14, 21, 25 bis 27, 29, 42, 44, 75, 80, 82, 89, 144—148, 235, 236, 394, 396—399, 440, 446, 450, 489, 491, 499, 502, 503, 528, 529, 541, 568, 570, 575, 578, 580—584, 594—596.
Metallarbeiten (s. auch Bronze-, Gold-, Silberarbeiten) 16, 71, 73, 82, 85—89, 432, 453, 454 bis 466, 575—590.
Metallgefäße 432—439, 442 bis 447, 450—453; Taf. XXXII—XXXV.
Michael Theodorowitsch 586.
Michelangelo 49.
Migeon, G. 572, 578, 591.
Mihrab 15, 22, 28, 31, 32, 35, 37, 38, 55, 56, 64, 80, 164, 172, 196, 286, 287, 470, 471, 534, 536, 538, 544, 548, 552, 590.
Mihrima (s. auch Konstantinopel) 544.
Mihr Tschand 523, 599.
Mimbar 15, 37, 56, 80, 88, 286, 534, 538, 548.
Minaitechnik (s. auch Keramik) 81, 404, 569.
Minaret 21, 25, 28—30, 32 bis 35, 37, 42, 44, 45, 48, 54, 58, 59, 66, 67, 532—544, 549—551, 553, 555.
Ming 76, 373, 561.
Miniaturenmalerei 53, 59, 73, 75—77, 81, 93—100, 502—523, 592, 594—599.
Minutschehr 540.
Mir Saijid Ali 98, 512, 596.
Mischwar 60.
Misr el-Kahira (= Kairo) 28.
Mittelmeer 32, 33, 44, 89, 433, 576.
Mittwoch, E. 598.
Möbel 75, 87.
Moghulen, s. Großmoghulen.
Mohammed, s. auch Muhammed.
— Prophet 9, 14, 15, 22, 24, 34, 73, 93, 598.
— I. 542, 543.
— II. (osman.) 46, 543, 544.
— V. (span.) 38.
— Ali 36, 186.
— ben 'Absun 580.
— ibn el-Hadsch Chas Bej ul-Chatibi 541.
— Khan, Sultan, Tschelebi 542.
— Nassir 32, 167, 535, 537, 587.
— Sultan (Maler) 97, 98, 513, 514.
— Uldschajtu Chodabende Khan 58, 290, 548, 595.
Mokattam 30, 31, 535, 536.

Mongolen 12, 42, 53, 54, 56, 58, 66, 80, 81, 86, 95, 96, 541, 569, 586, 589, 590, 594, 596.
Mongolenklingen 87, 589, 590.
Morgan, Sammlung, s. New York.
de Morgan, J. 527.
Moritz, Sammlung, s. Berlin.
Mosaik (s. auch Fliesen) 21, 22, 34, 55, 56, 59, 65, 66, 73, 82, 93, 532.
Moschee (s. die einzelnen Orte).
— Freitags- 54, 56, 63, 65 bis 67.
— Grab- 34, 55.
— Hof- 15, 21, 23, 25, 28, 31, 32, 37, 42, 534, 535, 537, 553.
— Kuppel- 36, 45, 55.
— Lager- 25.
— Pfeiler- 25, 28, 54, 63, 551.
— Privat- 55.
— Säulen- 15, 25, 28, 34, 37, 43, 534, 535, 537, 540.
— Stützen- 15, 23, 24, 31, 34, 42, 43, 53, 63.
Moskau, Museum 362, 456, 457, 583, 585, 586; Taf. XXII, XXXV.
— Rüstkammer (s. auch Museum) 369, 558, 560, 583, 585, 586, 589.
— Sammlung Stschukin 365, 371, 559, 560.
Mossul (Mosul) 446, 449, 575, 580, 582.
Mossulbronzen 86, 580, 582.
Mount Abu 553.
Mschatta 17, 25, 26, 73, 88, 103, 134, 531, 533; Taf. I.
Mstislawsky 586.
Muajed, Sultan (s. auch Kairo) 34.
Mudejar 39.
Muhammed, s. auch Mohammed.
— (Waffenschmied) 586.
— Adil Schah 320, 552.
Muhammed, Sultan Mirza 549.
el-Muizz 534.
Mukarnas (s. auch Stalaktiten) 64, 535.
Mulay Ismaïl 539.
Multan 66.
Mumine Chatun 56, 549.
Mumtaz-i-Mahal 65, 553, 554.
München, Armeemuseum 590.
— Bayerisches Nationalmuseum 578; Taf. XXXII.
— Residenzmuseum 381, 564.
— Sammlung Drey 386, 566.
— Staatsbibliothek 446, 580.
Murad I. 45, 542.
— II. 45, 542.
— III. 543.
— IV. 544.
Murcia 591; Taf. XXXVI.
Muristan, s. Kairo u. Krankenhäuser.
Musalla 15, 55, 59, 283.
Muschrabijen 88, 553.
Musil, A. 533.
Muster ohne Ende, s. Rapport, unendlicher.
al-Mutatid 25.
Mutawakkil 25, 533.
Muwakkar 23.
Mysore 352, 556.

Nachtschewan, Mausoleum Mumine Chatun 56, 82, 294, 549.
Naksch-i-Rustem 116, 120, 527, 528.
Napoleon 30, 535.
Narbada 63.
Naschki (Neski, Naskhi) 72, 84, 86, 94, 500, 572, 574, 578—583, 587, 591.
Näsby, Sammlung Lamm 384, 481, 563, 565, 581, 592.
Nasibin 236, 541.
Nasir ed-din 557.
Natalie Kyrillowna (Zarin) 583.
Neiße 573.
New York, Sammlung Davis, Th. M. 563.
— — Kelekian 396, 568.
— — Morgan 515, 598.
Nicäa, s. Isnik.
Niedermayer, O. v. 59, 547, 548, 550.
Niello 86, 588.
Nikephoras Phokas 535.
Nilufer Chatun 45.
Nimbus 42.
Nischabur 72.
Nischengliederung 25, 26, 32, 33, 60, 64, 66, 535, 552, 553.
Nizami 512, 596, 597.
Noguldunwände 90, 79, 302, 550.
Nomaden (Wander-, Wüstenvölker) 9—12, 16, 22, 23, 26, 30, 41, 44, 46, 48, 53, 56, 71, 73—75, 82, 93, 96.
Nordafrika (s. auch Maghrib) 9, 14, 27.
Normannen 40, 89.
Nur Dschehan 65.
Nur ed-Din 30, 535.
Nur Mahal 554.

Oasenkulturen 9—11, 30, 35, 41, 93.
Obeidallah ibn el-Habhab 538.
Oberhummer, E. 542.
Ocheidir, s. Ukheidir.
d'Ohson, M. 137, 532.
Olifanthörner 488, 594.
Olifantstil 485, 488.
Omaijaden 21—24, 26, 27, 93, 532, 533, 535.
— spanische 26, 37, 39.
Omar 21.
Ornament (Dekor) 11, 27, 29, 31, 32, 34, 35, 37—39, 44, 49, 56, 62, 63, 72, 73, 76, 78—80, 82, 83, 86, 88, 127, 529, 533—535, 537, 545, 548, 551, 553, 555, 560, 573, 576—595.

Ornament, geometrisches 26, 29, 31, 35, 44, 56, 72, 79, 81, 82, 84, 89, 565, 567, 571, 590—592.
— Holz- 27, 29, 88.
— Ranken- 29, 31, 35, 44, 46, 55, 72, 74, 78, 82—84, 87, 89, 531, 541, 549, 561, 562, 564, 568—572, 574 bis 577, 579—582, 585, 587—593.
— Reziprok- 34.
Oppenheim, M. Freiherr von, s. Berlin.
Ortokiden (Ortukiden) 44, 87, 584.
Osmanen 35, 36, 43, 44—49, 82, 83, 190, 239—272, 536, 537, 542—546, 587.
Ostasien (s. auch China) 41, 42, 53, 72, 74, 76, 80, 81, 86, 93—97, 99, 541, 545, 569, 571, 595.
Ostjordanland 14, 23, 533.
Ostpersien (s. auch Churasan) 44, 54, 56, 57, 81, 82, 86, 88, 89, 275, 284, 292, 293, 295, 299, 557.
Ostsyrien (s. auch Syrien) 14, 24, 530.

Paitakpaß 121, 528.
Paläste, achämenidische 12, 13, 59, 116, 117, 527, 528.
— christlich-islamische 40, 41.
— islamische 21, 23—29, 33, 38, 39, 42, 44, 48, 59, 60, 63, 65, 67, 84, 93, 104, 148, 199—218, 300—303, 322 bis 325, 337—345, 348 bis 352, 533, 534, 536, 544, 545, 550, 553, 554, 555.
— parthische 16, 24, 122 bis 125, 528, 529, 531.
— sasanidische 17, 21, 23, 24, 55, 57, 59, 128, 529 bis 531.
Palästina (s. auch Syrien) 22, 161.
Palencia, Kloster Sa. Clara 557.
Palermo 40, 59, 89, 217.
— Cappella Palatina 40, 217, 539, 592; Taf. XXXVII.
— Museum 420, 572.
— Zisa 50.
Pandua 63.
Päntsch Mahal (s. Fathpur Sikri) 65, 328, 553.
Paris, Bibliothèque Nationale 433, 515, 576, 595, 598.
— Musée des Arts Décoratives 506, 596.
— — du Louvre 115, 356, 488, 527, 557, 594.
— Sammlung Bacri Frères 372, 558, 561.
— — Bourgeois 396, 568.
— — Brauer, G. 572.
— — Canossa 570.
— — Indjoudjan Frères 368, 560.
— — Kelekian 367, 560, 568, 571.
— — Kevorkian 569; Taf. XXVI, XXVIII.
— — Peytel 495, 581, 595.
— — Rothschild, Adolphe 562.
— — Stora, M. 571, 572.
— — Weltausstellung 78.
Park, s. Gartenanlagen.
Parther 13, 14, 16, 17, 24, 26, 75, 121—127, 526—529, 531.
Partherstelen 126, 529.
Pasargadä 13.
— Grab des Cyrus 120, 528.
Pathanen 62, 63, 548.
Pavillon 17, 48, 49, 59, 60, 64, 65, 337, 551—555.
Paviment, s. Bodenbelag.
Pendentif 28, 32, 44, 64, 552.
Perlmutter 32, 48, 545, 553, 595.
Persepolis 12, 116—119, 527, 528.
— Dariuspalast 13, 117.
— Felsgräber 12.
Persepolis, Halle des Xerxes 527.
— Hundertsäulensaal 117, 527.
— Südostgebäude 527.
— Torbau des Xerxes 13.
Perser (-ien, -isch, s. auch Ostpersien) 9, 10, 12—14, 16, 17, 21, 23, 25—34, 41—45, 48, 49, 53—65, 71, 72, 74—76, 78—84, 87—89, 95—98, 100, 275 bis 306, 356, 362—370, 374—381, 398, 400—409, 414, 415, 434, 435, 439, 452, 454, 456—458, 464 bis 466, 475, 492, 493, 495, 496, 501, 505—507, 509 bis 516, 530, 541, 545, 547—550, 553, 554, 557 bis 564, 568—570, 576 bis 579, 584—591, 595—599. Taf. XXII bis XXVIII, XXXIV.
Peter Alexejewitsch 586.
Peter der Grausame 39, 539.
Peter der Große 561.
Petersburg, s. Leningrad.
Peytel, Sammlung, s. Paris.
Pflanzenbücher 95.
Phené Spiers, R. 532, 551 bis 555.
Philipp Wilhelm, Kurfürst 564.
Pietradura (s. auch Intarsia) 336, 554, 555.
Pillet, M. L. 527.
Pinselzeichnung 98, 99.
Pisa, Campo Santo 578; Taf. XXXIII.
Plastik, figürliche (s. auch Reliefplastik) 16, 42, 44, 93, 126, 527—530.
Pluviale 358, 557.
Polen 78.
Polenteppich, s. Teppich.
Polowtzoff, Sammlung, s. Leningrad.
Portal, s. Torbau.
Porträt, s. Bildnismalerei.
Porzellan 414, 571.

Prag, Sammlung A. Frhr. v. Lanna 571.
Prisse d'Avennes 534.
Profanbau, s. Hausbau, Palast.
Purana Kila 551.
Put, A. van de 557, 572.

Quaritch, Slg., s. London.
Quttub-eddin, s. Kuttub-eddin und Delhi.

Rabat 38.
Radkan 56, 295, 549.
Raffauf, Sammlung, s. Horchheim.
Raghes (Rai), s. auch Keramik 16, 74, 80, 81, 89, 569, 569.
Rajputana (Radschputana) 98.
Rakka (Raqqa), s. auch Keramik 80, 568, 570, 582.
— Lagermoschee 25.
Ramleh 22, 161, 535.
Randmalerei 97, 511.
Ranke, s. (Ranken-) Ornament.
Rapport, unendlicher 24, 26, 72, 74, 82.
Raqqa, s. Rakka
Rassuliden 580.
Räuchergefäße 86, 87, 436, 438, 439, 577, 578.
Read, Sammlung, s. London.
Reliefplastik (s. auch Elfenbein, Holz) 13, 15—17, 42, 43, 75, 126, 130, 489—492, 527—531, 541, 543, 551, 553, 555, 568, 569, 575 bis 577, 580.
Reliquienkasten 482, 593.
Renaissance 39, 49.
Reuther, O. 534.
Rhages, s. Raghes
Rhodosware, s. Keramik.
Ricard, P. 538.
Riegl, A. 561, 563.
Ritter, H. 592.
Rivoira, F. T. 532.
Riwak (s. auch Audienzhalle) 25.
Riza Abbasi 98, 598.
Roger II. 539.
Rom, Pantheon 64, 552.
— Peterskirche 48.
— Sammlung Imbert 406, 570.
Rückert, Fr. 596.
Rukn ed-daula Daud 584.
Rußland 66.
Rustem 507, 597.
Rustem Pascha 542, 544.

Saad Allah (Mullah) 519, 598.
Saadi 511, 597.
Saba (Sabäer) 14, 15, 531.
Sadeler, Daniel 590.
Safernameh 597.
Saffariden 53.
Sahn, s. Hof.
Sahsaram 62, 64, 65.
— Mausoleum Scher Schah 318, 551, 552.
Saif al-din Daulat-bay 587.
Saijid Ali, Mir 98, 512, 596.
Sajenderud 61.
Salach ed-Din 30, 532, 535.
Saladin, s. Salach ed-Din.
Saladin, H. 532, 535—538.
Samaniden 53.
Samarkand 54, 58, 95.
— Gur-i-Mir (Mausoleum Timurs) 549; Taf. XIV.
— Medrese Bibi Hanum 54, 55.
— — Ulugh Beg 54, 282, 548.
— Rigistan 548.
Samarra (s. auch Balkuwara) 25, 26, 80, 145—147, 529, 568.
— -Keramik 80.
— Malwija 533.
— Moschee Abu Dilif 25.
— — große 25, 27, 145, 533.
Sammeh 132.
Sammet (Samt), s. Stoffe.
Sandstein 551—555.
Sangar ibn Abdallah 33.
Sangar el-Gauli, s. Kairo.
Sarachs 58, 291, 549.
Sarkophage, s. Kenotaphe.
Sarre, F. 79, 526—530, 533, 540, 541, 547—550, 557, 558, 566, 572, 574, 575, 580, 585, 591, 592, 594, 595, 597, 598.
— Sammlung, s. Berlin.
Sarvistan 17, 55, 57, 128, 129, 529.
Sasaniden (-isch) 10, 13, 14, 16, 17, 21, 23, 24, 26, 30, 55, 57, 71, 74—76, 81, 86, 87, 89, 128—131, 432, 527, 529, 530, 534, 558, 568, 576, 577, 594.
Savignac 531, 533.
Schagaret ed-Durr 31.
Schach Abbas I. 59, 548, 584.
— Alam 309, 551.
— Dschehan 63, 65—67, 99, 547, 553—555.
— Dschehanabad 67.
— -figuren 85.
— Rukh 547.
— Sadeh Mohammed, s. Konstantinopel.
— Sultan Husejn 547.
— Tahmasp 97, 584, 598.
Schah, s. Schach.
Schahnameh 507, 596, 598.
Schapur I. 529.
Scharkiden 63.
Schattenfiguren 95, 524, 599.
Scheiden 87, 462—465, 587 bis 589.
Schems ed-Din Mohammed (Wezir) 540.
Scheremetijew, Boris Petrowitsch 585.
Scher Schah 62, 64, 65, 551, 553.
Schiiten 9, 62, 89, 95.
Schilde 88, 457—460, 586, 587.
Schir Ali 597.
Schiras 59, 66, 73, 77, 306, 550.
Schirin 597.
Schirwanschah Halil Ullah 541.

Schloß, s. Palast, Wüstenschlösser.
Schmidt, K. E. 539.
Schmidt, R. 573.
Schmoranz 574, 575.
Schnitzereien, s. Holz, Zierbretter.
Schrift 72, 81, 86, 94, 96, 592, 595.
— „redende" 86, 448, 581.
Schriftfriese (Schriftbänder) 29, 32—34, 44, 46, 48, 56, 58, 59, 73, 79, 81, 292, 405, 493, 534, 537, 542, 545, 548, 549, 551, 568—570, 573, 575, 576, 578—582.
Schriftseiten 497—501, 595.
Schröder, S. 557.
Schulgebäude (Kuttab) 34, 35, 48, 536, 537.
Schulz, Ph. W. 594—598.
— Sammlung, s. Berlin.
Schwarzenberg, Sammlung, s. Wien.
Schwerter 87, 466, 589, 590.
Sebil, s. Brunnen.
Sebzewar 59, 299, 550.
Sefewiden 17, 54, 59, 60, 65, 72, 74, 82, 84, 85, 97, 300, 550, 571, 595.
Seide, s. Stoffe.
Seladonglasuren 83.
Seldschuken 29, 31, 41—44, 53, 54, 56, 58, 80, 81, 83, 86, 87, 89, 93, 221—236, 425, 428—431, 447, 448, 477—480, 488, 540—542, 578, 584, 591, 594.
Seleukia 16, 528.
Selim I. 47, 587.
Selim II. 595.
Selim Chischti 325, 553.
Sengbest, Grabkuppel 57, 58, 292, 293, 549.
Serai, s. Konstantinopel.
Seringapatam, Deria Daulet 352, 556.
Sevilla, Alcazar 39, 213 bis 216, 218, 539.
— — Diwan 539.
Sevilla, Alcazar, Gesandtensaal 213, 218, 539.
— — Gerichtssaal 539.
— — Mädchenhof 214 bis 216, 539.
— — Patio de las Banderas 539.
— — Puppenhof 539.
— Giralda 198, 539.
— Moschee, große 539.
Sgraffito 81.
Sidi Okba, s. Kairuan.
Siegesturm 298, 550.
Signalturm 550.
Sikandra, Mausoleum Akbars 63, 65, 327, 329, 330, 333, 553, 554; Taf. XVII.
Silberarbeiten 16, 60, 71, 73, 81, 85—89, 432, 433, 446, 447, 455, 459, 466, 575, 576, 588, 589.
Simurg 504, 596.
Sinan 47—49, 543, 544.
Sistan 53, 289, 548.
Sitte Rokaja 31.
Siwas 42.
— Dschami el-Kebir (große Moschee) 541.
— Tschifte Minare 230, 540, 541.
Sizilien 9, 40, 89, 359, 360, 482, 483, 539, 558, 576, 592—594; Taf. XXXVII.
Skutari 546.
Smirnoff 576.
Spanien 9, 14, 26, 37—40, 54, 59, 79, 80, 83, 84, 89, 93, 94, 195—218, 355, 360, 361, 392, 418—422, 484, 490, 498, 531, 538, 539, 558, 567, 572, 573, 587, 593; Taf. XXXVI.
Spiegel(mosaik) 59, 415.
Spitzbogen 23, 24, 27, 33, 34, 62, 63, 544.
Spolien 15, 23, 63.
Städtebau 24, 25, 28, 526, 528, 538, 543, 545—546.
Stadtmauern 29, 30.
Stadttore 29, 30, 40, 163, 235; Taf. VII.
Stahlarbeiten 454, 456, 457, 461—466, 584—590.
Stalaktiten (Mukarnas) 29, 32—34, 39, 40, 46, 48, 54, 55, 59, 64, 208, 535, 539, 543, 592.
Stanley, Clarke C. 598.
Stemrich, Sammlg., s. Berlin.
Stickerei 74, 370, 559, 560.
Stockholm, Sammlung, königliche 562.
— — Martin 496, 498, 507, 510, 582, 595, 596.
Stöcklein, H. 590.
Stoffe (s. auch Gewänder) 16, 60, 71, 73, 76, 131, 355 bis 373, 530, 557—561.
— bedruckte 73, 74.
— Brokat- 74, 357—359, 362—366, 368, 369, 371, 372, 557—561; Taf. XXII, XXIII.
— Samt- 74, 363, 365, 366, 371, 372, 559—561; Taf. XXIII.
— Seiden- 16, 60, 74, 77, 530, 557—561.
Streitbeile 87, 461, 587.
Strzygowski, J. 530, 531, 533, 540, 541, 584, 594.
Stschukin, Sammlung, s. Moskau.
Stuck 16, 21, 26, 29, 31—34, 39, 56, 89, 176, 206, 207, 236, 287—289, 491—493, 529, 533—535, 537, 541, 545, 548, 594.
Stupen 58.
Südarabien 15, 531, 580.
Sufiorden 536, 548.
Suleiman I., d. Gr. (s. auch Konstantinopel) 47, 533, 542—544.
Suleiman II. 544, 587.
Suleiman Schah 548.
Sultanabad 81, 570.
Sultan Ali von Meschhed 596.
Sultan Han 43, 224, 540.
Sultanije, Mausoleum Muhammed Uldschaitu Chodabende 58, 290, 548, 595.

Sultan Mohammed (Maler) 97, 98, 513, 514, 597.
Sunniten (Sunna) 9, 42, 54, 55, 62, 65, 84, 93, 589.
Susa 12, 115, 527.
Sykes 548.
Syrien (s. auch Ostsyrien, Palästina) 9, 14, 21—23, 26, 27, 30, 33—36, 41, 43, 49, 66, 71, 74, 78, 83, 85, 86, 138—142, 160—164, 188—190, 358, 408, 410, 411, 530, 534—536, 538, 540, 557, 570, 573—575, 581, 582, 587, 592, 593; Taf. XXXI.

Täbris 597.
— blaue Moschee 55, 277, 547.
Tadsch Mahal 63, 65, 66, 331—333, 554, 555, 556; Taf. XVIII, XIX.
Tafha 132, 530.
Tahiriden 53.
Tahmasp, Schah 97, 315.
Tak-i-Bostan 16, 87, 130, 131, 530.
Tak Eiwan 14, 24, 127, 529.
Tak-i-Girra 16, 121, 528.
Tak-i-Kisra 17, 75, 128, 529.
Talik (Taliq) 591.
Tambur 30—32, 38, 48, 57, 58, 62, 63, 532, 548, 549.
Tarchi 533, 534, 536, 552.
Tarimbecken 75.
Tataren 34.
Tatschara 527.
Tauschierung (Tausia) 71, 72, 86, 87, 442, 443, 446 bis 451, 455, 457, 459, 461, 466, 579—590, 592; Taf. XXXIV.
Tavernier, J. B. 55.
Teheran 59, 60, 80, 303, 550.
Tempel, südarabischer (s. auch Musalla) 15.
Teppiche 10, 16, 48, 60, 71, 73—79, 373—393, 561 bis 567.
— ägyptische 79, 385, 565.
Teppiche, anatolische, s. kleinasiatische.
— armenische 76.
— Baum- 76, 77.
— Blumen- 77, 562, 564, 565.
— Damaskus- 79.
— Dschuschegan- 77, 564.
— Figuren- (s. auch Jagd-) 75, 557, 563.
— „Frühling des Chosrau" 75, 76.
— Garten- 75, 76, 379, 563.
— Gebets- 78, 79, 383, 388, 389, 565, 566.
— geometrische 75.
— Herat- 77, 78.
— indische 79, 383, 565.
— Jagd- 72, 74—77, 374, 375, 381, 561, 562, 564, 597.
— kaukasische 384, 393, 565.
— Kirman- 77.
— kleinasiatische 78, 79, 386 bis 388, 561, 566.
— Knüpf- 71, 74, 75, 373 bis 379, 382—392.
— Kuba- 293, 567.
— Medaillon- 76, 78, 387.
— Mudejar- 392, 567.
— Nomaden- 71, 75.
— persische 74—78, 374 bis 381, 561—565.
— Polen- 78, 382, 563, 564.
— Seiden- 77, 79, 385, 561, bis 565.
— spanische 79, 392, 567.
— Stern- 78, 385, 565.
— Tier- 74—77, 376, 378, 380, 562, 563.
— türkische 78, 389—391, 566, 567, 592.
— Uschak- 78, 386, 387, 566.
— Vasen- 77, 377, 562; Taf. XXV.
— vegetabile 75.
— Wirk- 75, 380, 381, 393, 563, 564, 567.
— Woll- 77—79, 565—567.
Terhan Hadschie (Walide) 544.
Terrakotten 82, 489.
Terrassenbau 65, 329, 330, 527, 550, 552—555.
Texier, Ch. 540, 541.
Textilkunst, s. Stoffe, Teppiche.
Thevenot 535.
Thomson, W. G. 567.
Thorgud, s. Dragud.
Tiamat 117, 528.
Tiekholz 88, 590.
Tierdarstellung 24, 42, 72 bis 76, 81, 84—86, 88, 93, 436, 437, 541, 558, 561 bis 564, 567—584, 586 bis 594; Taf. XXVII, XXXII, XXXIII.
Tierkämpfe 13, 93, 119, 584, 586, 589, 593.
Tiflis, Kaukasisches Museum 76, 393, 567.
Tigris 25, 80, 86.
Timur 94, 509, 548, 549, 597.
Timuriden 54, 59, 82, 89, 589.
Tipu Sahib 556.
Tiras (Schriftstreifen) 73, 557.
Tiras (s. auch Werkstätten) 74.
Tlemcen 538.
— große Moschee 38.
Tonmedaillons 489, 594.
Tonne, Tonnenwölbung 24, 33—35, 54, 528, 529, 531, 540.
Top Hane, s. Konstantinopel.
Torbau (Portal) 13, 17, 28, 29, 31, 33, 34, 38, 40, 42—44, 46, 48, 60, 62—66, 118, 175, 199, 235, 278, 301, 315, 321, 322, 327, 331, 333, 334, 527, 528, 534, 535, 536, 540, 541, 543, 545, 548—555; Taf. VII, VIII.
Transept 21, 22, 28, 37, 532, 534, 541.

Transoxanien 14, 53, 548.
Treibarbeit 87, 462, 586 bis 588.
Trenkwald, H. 526.
Treppen 528, 555, 556.
Trompe 17, 21, 28—30, 32, 38, 44, 57, 58, 64, 530.
Tschakavartin 65.
Tschekirgue 542.
Tscherkessen 31, 34—36, 536.
Tschesme, s. Brunnen.
Tschihil Sutun (s. auch Isfahan) 59, 300, 301, 550; Taf. XV.
Tsuluts(schrift) 94, 574, 582, 591.
v. Tucher, Sammlung, s. Bayern.
Tughlakabad 62.
— Mausoleum Tughlak Schah 62, 64, 552.
Tughlakiden 62.
Tuluniden 27—29, 83, 151, 155, 533, 534.
Tumar(schrift) 86, 94, 499, 574, 581, 583, 595.
Tunis, Moschee ez-Zituna 37, 193, 538.
Türbe, s. Mausoleum.
Turbet-i-Scheich Dscham 275, 288, 547, 548.
Türen 48, 472, 473, 475, 481, 487—489, 536, 590—592; Taf. XXXVI.
Türkei, europäische (s. auch Konstantinopel) 41, 46 bis 49, 587.
Türken, Türkei (-isch) 9, 10, 12, 13, 26, 27, 29—33, 35, 36, 41—49, 53, 54, 56, 58, 71, 74, 78, 79, 81—83, 85, 88, 89, 95, 97, 269—272, 371—373, 413, 416—418, 455, 459, 460, 462, 463, 500, 540—546, 559—561, 566, 567, 571, 572, 583, 585—588, 592, 595; Taf. XXIX, XXXV.
Turkestan 43, 53, 54, 58, 81, 82, 86, 88, 95, 96, 436, 437, 466, 481, 504, 508, 547—550, 577, 593, 596.
Türklopfer 440, 578.
Turkomanen 31—35.
Turm (s. auch Feuer-, Grab-, Sieges-, Signalturm) 13, 22, 28, 29, 42, 44, 58, 59, 66, 120, 199, 298, 528, 535, 540, 549, 550, 552, 554.
Turmkuppel 58.
Tus, Mausoleum 43, 58, 291, 549, 552.

Überlaufglasuren 83, 571.
Uccle, Sammlung van Gelder 419, 572.
Uhde, C. 538.
Ukheidir (Ocheidir) 25, 148, 533.
Ulugh Beg 54, 548.
Unteritalien 485, 576.
Urgendsch 56.
Ustad Isa 66.
Ustad Mohammedi 98.

Vahneb 56.
Valencia 84, 419, 572.
Vasen 49, 60, 79, 83, 85, 394, 409, 420, 421, 425, 568, 569, 570 572, 573.
Venedig, Akademie 78, 369.
— Glasindustrie 85.
Veramin 81, 403, 569.
Véver, H. 594, 596.
Vielpaßbogen, s. Fächerbogen.
Vihara 54, 63, 65, 553.
Vischnutempel 65.
Vogel, J. Ph. 553.
de Vogué, M. 530, 533.
Vorderasien (s. auch Armenien, Kleinasien) 41, 53, 66, 75, 76, 86, 561, 584.
Vorhalle 33, 46, 348, 349, 529, 542—544, 555.
Vorhof 47, 537, 543, 544, 554.

Waffen 87, 88, 99, 454—466, 584—590.
Walid 21, 532.
Wandmalerei 23, 59, 60, 93, 143, 516, 533.
Wandverkleidung 39, 48, 63, 73, 74, 81, 82, 146, 147, 333, 336, 533, 537, 540, 545, 547, 550, 552, 553, 556, 571, 592.
Wappenstil 72, 74, 76, 490, 558, 572, 594.
Wasseranlagen 38, 60, 64, 66, 530, 552, 556.
Weberei 73, 74.
Wegener 553.
Weißes Schloß 14.
Werkstätten, kunstgewerbliche 45, 46, 74, 557, 561.
Weselofski, N. J. 579.
Westafrika, s. Maghrib.
Westpersien (s. auch Persien) 53, 58, 81, 82, 86, 549, 550, 579.
Wetzel, F. 64, 552.
Wien 461—463, 559.
— Heeresmuseum 589.
— Museum, kunsthistorisches 459, 460, 573, 586 bis 589; Taf. XXX.
— — naturhistorisches 429, 574, 575.
— — österreichisches für Kunst und Industrie 526, 560—562, 565—566, 571, 598; Taf. XXIV, XXV, XXIX, XXXIX.
— Nationalbibliothek 502, 503, 595, 596.
— Sammlung Figdor 379, 380, 526, 559, 563; Taf. XXIII.
— — Liechtenstein 382, 564.
— — Macchio 585.
— — Schwarzenberg 376, 562.
— St. Stephan, Domschatz 430, 574.
Wilczek, Graf, s. Kreuzenstein.
Wilde, H. 542, 543.

Wirkerei, s. auch (Wirk-) Teppiche 73, 74, 355, 557.
Wohnhaus, s. Hausbau.
Wölbung, s. Kuppel, Tonnenwölbung.
Wolkenbänder 74, 76, 77, 79, 86, 561, 562, 566, 571, 586, 591.
Würzburg, Domkapitel 482, 593.
Wüstenschlösser (Badien) 17, 23, 134; Taf. I.
Xerxes 13, 118, 119, 527, 528.
Zackenbogen 552.
Zagrosgebirge 528.
Zander, Sammlung, s. Berlin.
Zaragossa, Alferia 38.
Zellenschmelz 87, 583, 584.
Zellenwerk, s. Stalaktiten.
Zelt 56, 57, 73, 75.
Zentralasien 41, 42, 53, 58, 66, 75, 81, 82, 86, 357, 541.
Zentralbau 22, 93.
Ziadet Allah 538.
Ziegel (Backstein) 13, 27, 28, 31, 43, 55—59, 63, 81, 82, 280, 527, 529, 534, 536, 541, 547—550.
Zierbretter 467, 469, 474, 489, 590, 591, 594.
Zijariden 53.
Zikkurat 25, 533.
Zünfte 72.
Zwiebelkuppel 66, 549, 555.
Zwölfstützensaal 32, 64.
Zypresse 77, 562, 564, 569.

TE DUE

DARTMOUTH COLLEGE
3 3311 01783 4963

728
qG522k

GLÜCK, H.
Kunst des Islam.